

Université de Montréal

**Influence de quelques notions de dramaturgie d'Aristote dans mes
compositions musicales**

par

Luis Ernesto Peña Laguna

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise

en musique (M.Mus)

Composition musicale instrumentale

Avril 2017

© Luis Ernesto Peña Laguna, 2017

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire est intitulé

Influence de quelques notions de dramaturgie d'Aristote dans mes compositions musicales

Présenté par :

Luis Ernesto Peña Laguna

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Résumé

Depuis plusieurs années, mon intérêt pour la dramaturgie n'a fait que grandir. Cet intérêt m'a permis de comprendre et d'appliquer quelques aspects musicaux à partir de l'explication et de l'utilisation de la dramaturgie théâtrale dans d'autres champs artistiques. Des éléments comme la durée, la structure, le contraste, le développement, la cadence, etc., toujours présents dans n'importe quelle composition musicale, sont systématiquement reliés à la dramaturgie. C'est pourquoi j'ai voulu analyser comment certains de ces éléments influent dans quatre de mes compositions réalisées pendant ma maîtrise et comment cela me permettait de développer un style de création plus individuel, mais sans tomber dans une sonorité hermétiquement personnelle. J'aimerais donc investiguer quels pourraient être les éléments dramaturgiques qui distinguent mon style de création des éléments qui pourraient me mettre en relation avec d'autres compositeurs. Une telle analyse va s'appuyer sur *Poétique* d'Aristote ainsi que sur *Poétique musicale* de Stravinsky, deux ouvrages emblématiques de la dramaturgie théâtrale et musicale. Ce mémoire est structuré en deux parties plus la conclusion. La première partie est l'introduction à mon travail de création lié à la dramaturgie musicale. Dans la deuxième partie, je développe l'analyse de mes quatre compositions: une pièce pour instrument solo, une pièce chorale et deux pièces symphoniques. À la fin, la conclusion m'a permis de faire une synthèse des résultats au cours de mes études de maîtrise en composition musicale à l'Université de Montréal.

Mots clés

DRAMATURGIE, POÉTIQUE, POÉTIQUE MUSICALE, MODÈLE, STRAVINSKY, ARISTOTE, COMPOSITION MUSICALE.

Summary

For many years my interest in dramaturgy has steadily increased. This interest has allowed me to apply many aspects of theatre and dramaturgy, which I learned elsewhere, in my music. Aspects of music like duration, structure, contrast, all present in any musical composition, can be systematically related to theatre. This is why I wanted to examine how some of these elements have influenced my development as a composer. I want to develop a personal style but not to fall into a closed, personal hermeneutic. Here I will discuss the dramatic features, which are typical of my own style, and how they relate to other composers. This kind of analysis depends both on the poetics of Aristotle and also on the poetics of Stravinsky, two key works related to musical dramaturgy. This thesis is structured in two parts, followed by a conclusion. The first part analyses my own work and its relation to musical dramaturgy. In the second part, I analyse four of my compositions: one piece for a solo instrument, one choral piece, and two symphonic works. The conclusion represents a synthesis of what I have learned during my master's studies at the Université de Montréal.

Keywords

DRAMATURGY, POETIC, MUSICAL POETICS, MODEL, STRAVINSKY, ARISTOTLE, MUSICAL COMPOSITION

Table des matières

Résumé.....	iii
Summary	iv
Liste des tableaux.....	vii
Liste des figures	viii
Introduction à mon travail de création lié à la dramaturgie musicale	1
1.1.- Lignes esthétiques dans ma création musicale	2
1.2.- Influences des écoles de compositeurs dans ma création musicale	5
1.3.- Relations des courants historiques avec ma musique	7
1.4.- Des éléments de la pensée d'Igor Stravinsky et d'Aristote à partir de leur poétique	9
1.5.- Quelques Principes selon le modèle aristotélicien qui influencent mon travail de composition musicale	15
Analyse de mes œuvres à partir des aspects formels et des éléments de la dramaturgie musicale.....	20
2.1.- Légende	21
2.1.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre	22
2.1.2.- Structure-processus de l'œuvre.....	23
2.1.3.- Thème de l'œuvre.....	26
2.1.4.- Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création.....	28
2.1.5.- Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale	34
2.2.- Agnus dei	35
2.2.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre	36

2.2.2.- <i>Structure-processus de l'œuvre</i>	36
2.2.3.- <i>Thème de l'œuvre</i>	37
2.2.4.- <i>Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création</i>	39
2.2.5.- <i>Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale</i>	42
2.3.- <i>Adagio</i>	45
2.3.1.- <i>À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre</i>	46
2.3.2.- <i>Structure-processus de l'œuvre</i>	46
2.3.3.- <i>Thème de l'œuvre</i>	47
2.3.4.- <i>Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création</i>	49
2.3.5.- <i>Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale</i>	52
2.4.- <i>IV mouvement – Symphonie No.1</i>	54
2.4.1.- <i>À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre</i>	54
2.4.2.- <i>Structure-processus de l'œuvre</i>	55
2.4.3.- <i>Thème de l'œuvre</i>	56
2.4.4.- <i>Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création</i>	58
2.4.5.- <i>Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale</i>	62
Conclusion	66
Bibliographie	68
Annexe : Partitions et enregistrements présentés	71

Liste des tableaux

Tableau 1 La Forme de « <i>Trifulca</i> »	23
Tableau 2 La Forme de « <i>Juyuyo</i> »	24
Tableau 3 La Forme de « <i>Rebumbio</i> »	25
Tableau 4 La Forme de « <i>Agnus Dei</i> »	37
Tableau 5 La Forme de « <i>Adagio</i> »	47
Tableau 6 La Forme du « IV mouvement – Symphonie No.1 »	56
Tableau 7 Quelques exemples de connotations isotopiques du sujet de la fugue	65

Liste des figures

Figure 1 Analyse du thème de « <i>Trifulca</i> »	26
Figure 2 Motifs du thème de « <i>Juyuyo</i> » dans l'introduction.	27
Figure 3 Les trois motifs dans le thème de « <i>Juyuyo</i> »	27
Figure 4 Analyse du thème de « <i>Rebumbio</i> »	28
Figure 5 Quelques citations dans « Légende » et ses références	30
Figure 6 « Cinquillo cubano » (Syncopes rythmiques du <i>Danzón</i>).....	31
Figure 7 Exemple du chromatisme dans « <i>Trifulca</i> »	32
Figure 8 Exemple du modalisme dans « <i>Trifulca</i> »	32
Figure 9 Une des gammes synthétiques utilisée dans « Légende »	33
Figure 10 Analyse de la proportion thématique structurelle de « <i>Agnus Dei</i> ».....	38
Figure 11 Référence au <i>motif BACH</i> dans le thème de « <i>Agnus Dei</i> »	39
Figure 12 Présentation fuguée d'une idée dans « <i>Agnus Dei</i> »	40
Figure 13 La conduite des voix et l'accent dans le thème de « <i>Agnus Dei</i> »	41
Figure 14 L'accent agogique dans l'œuvre « <i>Agnus Dei</i> »	42
Figure 15 Le motif BACH dans l' <i>initiation</i> de l'argument	44
Figure 16 Le motif BACH dans le <i>nœud</i> de l'argument.....	44
Figure 17 Le motif BACH dans le <i>dénouement</i> de l'argument	45
Figure 18 Analyse du thème de « <i>Adagio</i> »	48
Figure 19 La deuxième idée thématique de « <i>Adagio</i> »	48
Figure 20 L'harmonie dans le début de « <i>Adagio</i> »	49
Figure 21 L'orchestration liée avec la nuance dans « <i>Adagio</i> »	50
Figure 22 Exemple de transition dans « <i>Adagio</i> »	52

Figure 23 Le sujet du « IV mouvement – Symphonie No.1 »	57
Figure 24 Le contresujet du « IV mouvement – Symphonie No.1 »	57
Figure 25 Fragment d'identité dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »	59
Figure 26 Fragment de contraste dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »	60
Figure 27 Fragment d'augmentation dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »	61
Figure 28 Fragment de miroir dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »	62

PREMIÈRE PARTIE

Introduction à mon travail de création lié à la dramaturgie musicale

Une attirance pour la composition musicale est apparue dès mon plus jeune âge. Malheureusement, ce désir a été réprimé au début, car plusieurs de mes professeurs de musique ont affirmé que je n'avais aucun talent pour la composition. Pour cela, certaines compositions écrites durant cette période ont été faites en secret car j'avais peur d'être jugé par ces enseignants. Ce n'est qu'à la fin de la troisième année de conservatoire que mon désir pour la création musicale a pris le dessus et que j'ai décidé de m'inscrire au baccalauréat en composition musicale de l'Université des Arts de Cuba.

En 2003, j'ai été accepté à l'Université des Arts de Cuba pour étudier dans deux programmes du baccalauréat en même temps : la composition musicale et la direction d'orchestre. Jusqu'à ce moment, la persévérance et l'intuition avaient été mes seuls outils de création car je n'avais jamais suivi de cours de composition. Un peu désavantagé par rapport au reste de mes collègues de la spécialité, j'ai donc cherché par moi-même des réponses à certaines de mes inquiétudes autour d'une méthode ou d'un processus plus logique, plus organique et plus conscient de composition musicale.

L'Université des Arts de Cuba se compose de cinq facultés : les arts scéniques, les arts plastiques, les arts audiovisuels, la danse et la musique. Parce que c'était le seul établissement de ce genre dans mon pays, Cuba, et qu'il était situé à la Havane, tous les étudiants qui venaient comme moi d'une petite ville devaient vivre dans des chambres offertes par l'université. Le partage de l'auberge avec des acteurs, peintres, cinéastes, danseurs, etc., m'a donné l'occasion de rencontrer et d'échanger avec des étudiants de toutes les facultés. À cette époque-là, il était presque impossible de ne pas être lié à un processus de création chorégraphique, théâtrale ou audiovisuelle dans lequel les

étudiants de diverses facultés travaillaient ensemble seulement pour l'amour de l'art. J'ai donc eu la possibilité de travailler à la mise en scène pour de nombreuses œuvres, comme des pièces de théâtre et des productions audiovisuelles. J'ai aussi eu la chance de visiter de nombreuses expositions, qui représentaient presque une seconde université tant j'y ai appris de choses. Ces expériences, ainsi que les échanges avec les réalisateurs, acteurs, théâtrologues, dramaturges, etc., m'ont incité à lire et à découvrir des auteurs tels qu'Aristote, Stanislavski, Bertolt Brecht, Vsévolod Meyerhold, Michael Chekhov, etc., qui ont ouvert en moi un univers hétérogène, une façon de mettre l'accent et de diriger la création artistique en général à travers la dramaturgie. Cela m'a permis d'établir ensuite des parallèles avec la composition musicale en orientant mon travail vers une plus grande cohérence et en créant de nouveaux défis dans mes pièces.

Cependant, cette expérience personnelle est seulement l'une des multiples perspectives qui existent pour aborder l'art complexe de la composition musicale. Ce n'est pas mon intention de prendre une seule route; au contraire, mon désir est d'enregistrer et de partager avec d'autres compositeurs les outils théoriques que j'ai trouvés pour soutenir et nourrir ma création musicale avant d'arriver à l'Université de Montréal. Cela m'a permis au cours de mes études supérieures en composition, de me poser de nouvelles questions et de m'intéresser à différentes approches qui enrichissent cette plate-forme théorique.

1.1.- Lignes esthétiques dans ma création musicale

Se référer aujourd'hui aux influences esthétiques au sein de la création musicale contemporaine, est une affaire hautement complexe, subjective et très controversée à cause surtout de la pluralité des critères générés depuis le début du XXe siècle où de nombreuses barrières conceptuelles ont commencé à être transgressées dans la création musicale. Des catégories comme « beau-laid » (Sagaert, 2013), « art-artisanat »

(Brüderlin, 2013), « œuvre-performance » (Péquignot, 2013), etc., ont commencé à se mêler, interagir et se fusionner d'une manière encore jamais vue auparavant. Par conséquent, je trouve un peu difficile d'essayer de rattacher ma création musicale à un certain courant de pensée. Cependant, il me paraît important que chacun d'entre nous, en tant que compositeur émergent, se pose la question de savoir à quel courant de pensée il appartient afin d'établir certains fondements esthétiques qui servent de fils conducteurs et nous permettent de justifier la cohérence de chacune de nos propositions musicales.

Personnellement, je me sens très lié et intéressé par l'une des constantes fondamentales de la pensée esthétique : le formalisme. Selon Enrico Fubini dans son livre « *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* », une grande partie des compositeurs du XXe et XXIe siècle ont mis l'accent sur la *forme* et la *structure interne*¹ de leurs compositions. Pour lui, ces compositeurs « ont extrait de l'étude des caractéristiques de la *forme* leurs conséquences et leurs implications qui avaient été donné dans le plan de la signification, la fuiton et la compréhension »² (Fubini, 2005 : 365).

Je pense qu'un tel accent vers le formalisme, ne marginalise pas l'importance du contenu dans l'œuvre musicale. Au contraire, un bon développement et une bonne articulation de la forme musicale rendent plus compréhensible le matériel musical, en donnant plus de signification au résultat final du travail. Donc, pendant mes études supérieures, j'ai prêté beaucoup d'attention aux éléments formels et structurels auxquels mon directeur M. Alan Belkin, se réfère systématiquement dans ses cours de composition.

Plus tard, Fubini se réfère à Igor Stravinsky comme un des protagonistes les plus importants du formalisme. Il affirme :

¹ Enrico Fubini appelle « forme » à l'organisation générale d'une œuvre musicale (ex. : forme binaire simple) et lui se réfère à la « structure interne » comme étant les parties ou sections que conforment la *forme* générale (ex. introduction, exposition, etc.).

² Traduction faite par Luis Ernesto Peña Laguna (du texte en espagnol au français)

« La musique est donc essentiellement une certaine organisation du temps, c'est dans cette perspective que Stravinsky juge la signification des diverses techniques de composition. Toute musique qui s'apprécie ainsi sera constituée par des arcs-temporels spécifiques dans lesquels il existe certains pôles d'attraction. La forme musicale serait unimaginable sans ces éléments d'attraction qui font partie de chaque organisme musical et qui se connectent avec leur psychologie »³ (Fubini, 2005 : 367).

Également, nous pouvons corroborer cette idée quand Igor Stravinsky dans sa *Poétique musicale* exprime : « Je vais précisément vous parler de la poétique musicale, c'est-à-dire du *faire* dans l'ordre de la musique » (Stravinsky, 2000 : 64).

Igor Stravinsky est l'auteur auquel je me suis beaucoup identifié du point de vue de sa pensée esthétique musicale. C'est la raison pour laquelle son livre *Poétique musicale* est l'un des textes qui soutiennent mes fondements théoriques sur la dramaturgie musicale ainsi que l'importance de l'étude et de la compréhension des composantes impliquées dans la forme musicale.

Une autre composante musicale qui évolue rapidement au cours du XXe et du XXIe siècle est le langage. Paris et Vienne sont deux points notables dans le développement et la concrétion de nombreux aspects liés à de nouvelles propositions thématiques, d'autres couleurs orchestrales et/ou d'autres procédés employés. En ce qui concerne mes explorations, afin de trouver mon propre langage, je pourrais souligner que certaines mes compositions musicales se réfèrent parfois à l'esthétique modale⁴, d'autres à l'esthétique tonale, en partie aussi à des matériaux chromatiques ou des matériaux provenant du synthétisme⁵ soit à partir d'une gamme particulière ou d'une certaine progression harmonique.

³ Traduction faite par Luis Ernesto Peña Laguna (du texte en espagnol au français)

⁴ C'est-à-dire, j'utilise les gammes : Dorien, Phrygien, Lydien, Mixolidien, etc. À partir de leurs sons caractéristiques, je construis des accords principaux, ce qui me permet d'établir un système harmonique (exemple : cadences, marches harmoniques, modulations, etc).

⁵ C'est-à-dire, j'utilise les gammes : Prométhée, Hongroise mineure, Locrien majeure, Lydien mineure, etc. À partir de leurs sons caractéristiques, je construis des accords principaux ce qui me permet d'établir un système harmonique (exemple : cadences, marches harmoniques, modulations, etc).

Pour résumer, je pense que du point de vue esthétique, j'essaie de trouver un équilibre entre la valeur de la *forme musicale* (structure-processus) et le *caractère expressif* dans mes compositions. À mon avis, une phrase musicale peut être correctement structurée et tout en étant inexpressive; comme il y a aussi des phrases expressives mal structurées. En d'autres termes, je pense que si quelqu'un sait comment rimer, cela ne fait pas nécessairement de lui un poète. Cependant, je tiens à préciser que ce que je viens de dire se réfère à ma position et à mon intérêt théorique, ce qui ne veut pas nécessairement dire que j'ai déjà réussi à atteindre à 100% ces objectifs dans mes compositions. L'atteinte de ces objectifs dans ma carrière de compositeur est un réel défi.

1.2.- Influences des écoles de compositeurs dans ma création musicale

Ma formation artistique musicale a commencé à l'âge de 7 ans et jusqu'à l'âge de 29 ans, j'ai poursuivi mes études et obtenu des diplômes de tous les niveaux d'éducation musicale : élémentaire, intermédiaire et supérieure à Cuba. Pour cette raison, je crois que l'école musicale cubaine a défini et cimenté ma formation académique. Il est vrai que depuis le XVIIIe siècle, Cuba a engendré des compositeurs dont les créations ont traversé les frontières nationales tels que : Esteban Salas, Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán, Harold Gramatges, Leo Brouwer, pour n'en citer que quelques-uns, qui ont laissé un legs musical et culturel important à notre génération.

Par contre, tout au long de l'histoire de Cuba, mon pays a été influencé politiquement et culturellement par diverses métropoles. C'est la raison pour laquelle notre système d'enseignement et d'apprentissage musical est le résultat de la combinaison de nombreuses méthodes des écoles européennes ainsi qu'américaines. Avant 1959, mes professeurs étaient formés en Espagne ou aux États-Unis. Tel est le cas d'Harold

Gramatges, mon professeur d'Auditions analytiques à l'Université des Arts à Cuba, qui a étudié avec Aaron Copland, dont les livres comme « What to listen for in music », « Our New Music » et « Music and imagination », etc., étaient des références importantes dans son cours.

Après le triomphe de la Révolution à Cuba, notre pays a renforcé ses liens d'amitié avec l'Union soviétique. C'est alors qu'un grand groupe de musiciens russes, sont arrivés à Cuba pour travailler dans nos écoles. Mme Rita Baryshnikov fut ma première professeure de musique et c'est elle qui a mis mes mains sur le piano et m'a appris à lire la clé de sol. Pendant mes études avec elle, j'ai chanté, vocalisé, j'ai fait de la théorie et du solfège de l'école russe. Des compositeurs comme Mijaïllvénovitch Glinka, Piotr Ilitch Tchaïkovski, le Groupe des Cinq, Dmitri Chostakovitch, Boris Assafiev, Sergei Skrebkov, etc., ont marqué de façon importante ma vie en tant qu'étudiant.

Dans les années 70 et 80 du siècle dernier, de nombreux Cubains, qui plus tard sont devenus mes professeurs, ont eu l'occasion d'étudier dans plusieurs pays de l'ex-camp socialiste. Certains d'entre eux sont allés étudier en Hongrie. Grâce à cela, j'ai eu l'opportunité d'apprendre dans mes classes de direction chorale, la méthode de Zoltán Kodály et la musique folklorique de l'école hongroise. D'autres sont partis étudier à Berlin (République Démocratique Allemande) où ils ont assimilé les Traités d'harmonie de Paul Hindemith et d'Arnold Schoenberg qui sont utilisés dans le plan d'études de tous les conservatoires de Cuba.

Je pense que le fait d'avoir eu cette hétérogénéité d'enseignants et aussi de m'être confronté à une grande diversité de critères m'a permis de tirer de chacun de ces enseignants des concepts, des théories et des outils plus proches de ma façon de sentir et de m'exprimer musicalement. Cela m'a aussi aidé à découvrir d'autres perspectives que je

dois encore étudier et développer maintenant ainsi que dans l'avenir en tant que compositeur.

1.3.- Relations des courants historiques avec ma musique

Depuis mes débuts dans l'art de la composition musicale, je suis poussé à m'aventurer dans différentes tendances et styles musicaux. C'est en partie dû à la curiosité qui vient de l'intérieur de tout compositeur débutant comme moi, de cette curiosité productive qui nous permet de trouver les forces et les faiblesses de notre créativité. D'autre part, je pense que se tremper dans différents styles et différentes tendances nous permet d'apprendre, de comprendre et d'enrichir l'héritage des grands compositeurs du passé. Dans cette perspective, je me considère donc comme un compositeur cosmopolite et poly-styliste. Même si ce classement reflète mon travail de création actuel, je pense aussi que c'est une phase de transition vers la rencontre et la découverte de mon propre langage musical.

Au cours de mes études en maîtrise à l'Université de Montréal, j'ai écrit pour le Nouvel Ensemble Moderne deux œuvres intitulées : « Paysage urbain » et « Paysage rural » (2015), qui font référence à la danse de concert cubaine du XIXe siècle (la première) ainsi qu'au genre paysan de la campagne cubaine (la deuxième). De la même manière, mon triptyque pour trompette en *do* « Légende » (2015), fait allusion à différents motifs de la musique traditionnelle cubaine et aux idées mélodiques re-sémantisées des hymnes nationaux de Cuba et des États-Unis. Cela explique que ces deux compositions ont été fortement influencées par Folklorismes.

D'un autre côté, ma pièce « Adagio » (2015), composée pour l'Orchestre symphonique de l'Université de Montréal, et mon cycle de pièces pour clarinette en *si* solo « Le corps incrusté » (2015), inspirées par des passages autobiographiques, ont subi l'influence de compositeurs comme Claude Debussy et Maurice Ravel. Ces deux compositions

transitent entre la tonalité et la modalité. Parfois, elles ont des mouvements mélodiques par tons entiers, qui ajoutent une couleur particulière aux passages. Par conséquent, leur proximité avec l'Impressionnisme est inéluctable.

Lors de mon cours *Composer pour la danse* avec Mme Ana Sokolovic, j'ai composé une œuvre intitulée « Ostinato » (2015) pour la chorégraphie faite par une étudiante de l'École de danse contemporaine de Montréal. Cela m'a permis de gagner le concours de composition *Danser la musique d'aujourd'hui* de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Dans ces deux projets, j'ai eu l'opportunité de travailler avec un ensemble de cinq instrumentistes ainsi que d'explorer un peu le Minimalisme à partir d'éléments du tango et de la musique celtique. Cette expérience de créer de la musique pour la scène en utilisant des sonorités qui permettent d'évoquer des images sur un sujet précis de la chorégraphie, m'a poussé à aborder la Musique à programme.

Mes trois dernières compositions pendant la maîtrise : « *Agnus Dei* » (2015), prix résidence en composition dans le Chœur de l'Université de Montréal, « *Mandragore* » (2016), prélude et danse pour violoncelle, « *IV mouvement* » (2016), pièce qui fera partie de ma première symphonie, sont le résultat de mes cours de Fugue 1 et 2 avec M. Alan Belkin. L'apprentissage de techniques de contrepoint, l'analyse d'œuvres de Bach, m'a aidé à comprendre et à utiliser ces outils d'écriture dans les trois compositions citées plus haut.

Comme je l'ai dit précédemment, je pense que cette diversité de courants historiques dans ma création, fait partie d'un stade exploratoire dans mon développement en tant que compositeur. Cela m'a permis d'étudier plusieurs langues afin de comprendre les liens qui me connectent avec le passé et ma place dans le contexte contemporain. Je crois que la meilleure façon de connaître mon avenir est de déchiffrer comment l'art musical a évolué jusqu'à maintenant.

1.4.- Des éléments de la pensée d'Igor Stravinsky et d'Aristote à partir de leur poétique

Dans la musicologie contemporaine, il n'existe pas de critères consensuels à l'utilisation et à la performance de la dramaturgie musicale. Certains auteurs évitent de parler de cette dimension dans leurs textes, ce qui indique qu'ils nient ou ignorent son existence dans le domaine de la musique. D'autres, comme dans le cas du musicologue soviétique Yavistovsky,⁶ circonscrivent seulement la dramaturgie aux genres musicaux scéniques (opéra, opérette, ballet, etc.). Seuls quelques-uns d'entre eux, comme le musicologue soviétique Leonid Dyz, se réfèrent à la dramaturgie comme la dimension qui assume l'aspect sémantique-conceptuel du texte artistique musical, autant dans des œuvres en forme de suite (scéniques ou vocales) que dans des œuvres instrumentales (programmatiques ou non).

Pour un troisième groupe d'auteurs, les éléments les plus significatifs de la dimension dramaturgie musicale se définiront, se développeront et seront validés en tenant compte de cette position théorique. Pour la polémique⁷ qui existe autour de la dramaturgie musicale, il est impossible de l'approfondir dans sa totalité. Il est donc nécessaire de focaliser sur les composantes plus générales qui nous permettront de justifier l'utilisation et l'importance de cette dimension dans le processus créatif musical.

De ma perspective, je définis à la *dramaturgie* comme une dimension qui peut être comprise dans un ample spectre tel que « l'art de raconter une histoire » ou « l'art de

⁶ Ce théoricien russe, a été cité par Leonid Dyz – professeur d'Analyses musicales de la Faculté de Musique de l'Université des Arts à Cuba – en classe 26/08/84 et collecté par la musicologue Grizel Hernández dans ses notes. Dans ce document, on fait référence à Yavistovsky comme un important chercheur qui apparaît dans l'Encyclopédie musicale soviétique.

⁷ Guilhem SOUYRI, «Laurent Feneyrou (éd.), Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle, Paris, La Sorbonne (collection « Série esthétique », n° 7), 2003, 846 p.», *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], Traces d'invisible, Numéros de la revue, Comptes rendus de lecture, mis à jour le : 30/01/2012, URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=115>.

combiner les actions ». Elle nous permet de structurer une histoire afin qu'elle puisse être compréhensible. Plus spécifiquement, la dramaturgie nous permet de structurer, à travers de nombreuses techniques, le contenu musical en tenant compte des principes essentiels pour la communication, comme la répétition d'une idée pour lui donner plus d'importance, le silence pour séparer les idées et les phrases, les conflits pour faire avancer l'action, le contraste, etc. Ces principes peuvent être utilisés par le compositeur de manière inductive, à partir des éléments spécifiques de son travail créatif dans les sélections des textures, harmonies, combinaisons rythmiques, combinaisons d'instruments, registres, etc. Également, ces principes peuvent être utilisés par l'interprète de manière déductive à partir de l'individualisation de ces éléments spécifiques dans le cadre de l'interprétation de l'œuvre. C'est-à-dire que des éléments tels que la nuance, la respiration, le tempo, le rythme, la durée, l'articulation, etc., peuvent varier en fonction de l'orchestre, de son directeur, etc.

Dans la *Poétique musicale* d'Igor Stravinsky, celui-ci explique comment l'idée d'une pièce musicale en construction est liée « à l'idée de l'agencement et du plaisir qu'il nous procure par lui-même » (Stravinsky, 2000 : 97). Le processus de création, dit-il, a dans son origine « une sorte d'appétit que fait naître l'avant-goût de la découverte » (Stravinsky, 2000 : 96), et s'influence par un savoir intuitif qui vient du plus profond de l'artiste.

À mon avis, ce savoir intuitif auquel Igor Stravinsky fait référence, est conditionné (en partie) par la société et la culture, car depuis leur bas âge, les humains apprennent par la famille, les écoles, etc., les codes éthiques et moraux de la société dans laquelle ils vivent. Par conséquent, ces pensées et ces comportements répondent à ce contexte socioculturel. Donc, la dramaturgie musicale est, selon mon point de vue, la concaténation d'éléments sémantiques dans un ordre prédéterminé socioculturellement. Cet ordre permet au contenu musical d'acquérir un caractère discursif et d'être assimilé par

l'auditeur. Il est impossible que la dramaturgie se manifeste sans une syntaxe définie par la composition. De la même manière qu'il est impossible, du point de vue sémantique, qu'une composition manque de structure dramaturgique.

C'est pour cette raison que beaucoup de théoriciens à travers l'histoire ont écrit beaucoup de poétiques avec l'objectif d'étudier et d'analyser sous différents angles les comportements de la dramaturgie dans l'art en général. C'est passionnant pour moi de commencer une étude sur les poétiques (ou arts poétiques). En particulier, si nous nous référons à des poétiques conçues pour le théâtre, d'Aristote jusqu'à Brecht, avec le but de réguler et de diffuser un modèle ou une méthode qui permet de construire une pièce. Avec de telles prétentions, les poétiques ont suggéré indistinctement plusieurs formules qui varient selon la quantité et la fonction des parties d'une œuvre.

L'expression poétique est liée avec le processus de comment faire ou exécuter une œuvre d'une manière plus crédible, en tenant compte de l'idée personnelle du créateur, de sa concordance avec les principes d'universalité et de sa structuration ultérieure. De l'harmonie établie dans cette triangulation aboutit l'image artistique.⁸ Igor Stravinsky dans sa *Poétique musicale* définit le terme *poétique* comme :

« *Poétique*, au sens propre, veut dire étude de l'œuvre à faire. Le verbe ποιεν dont il provient, ne signifie pas autre chose que faire. La poétique des philosophes de l'Antiquité ne comportait pas de dissertations lyriques sur le talent naturel et sur l'essence de la beauté. Le même mot τεχνη (techné : l'art) englobait pour eux les beaux-arts et les arts utiles, et s'appliquait à la science et à l'étude des règles certaines et déterminées du métier » (Stravinsky, 2000 : 63 – 64).

La plus controversée de toutes les poétiques théâtrales écrites, celle qui a exercé la plus grande influence sur la création et sur la représentation d'un texte dans le cours de l'histoire de cet art, est sans aucun doute celle d'Aristote. Ce philosophe grec, également

⁸ Il est entendu par *l'image artistique* – dans un ample spectre –, la représentation faite par la psyché – à partir de ce que capte un individu – du monde environnant à travers les sens. Donc, *l'image artistique* est cette façon particulière de percevoir – à travers les sens – en passant par le filtre de l'œuvre d'art où l'image individuelle sur le monde du créateur se reflète, laquelle va être réinterprétée à partir de l'image individuelle du récepteur comme résultat de l'environnement dans lequel il opère.

appelé l'encyclopédiste du monde antique⁹, est reconnu, selon Howard Lawson dans son livre *Teoría y técnica de la dramaturgia*, pour la « précision et ampleur » de ses théories sur les lois dramatiques.

La *Poétique* d'Aristote est composée d'un groupe de cahiers de notes destinés à l'enseignement. Ces cahiers étaient conçus comme un guide pour des causeries éducatives et non pour être lus. Un cas similaire apparaît dans la littérature avec la *Poétique musicale* de Stravinsky. Cette poétique qui consistait initialement en six leçons sur le phénomène sonore pour les étudiants de la Cathèdre de poésie de l'Université d'Harvard, est devenue, des années plus tard, un livre révélateur de concepts esthétiques, philosophiques et dramaturgiques sur la musique.

Il est incontestable que la *Poétique* d'Aristote répond en principe à l'art scénique. Cependant, selon Patrice Pavis, elle dépasse les marges du champ théâtral et s'intéresse à d'autres genres et disciplines artistiques. Cela est véridique au point qu'Igor Stravinsky a dit : « C'est ainsi que la *Poétique* d'Aristote suggère constamment les idées de travail personnel d'agencement et de structure » (Stravinsky, 2000 : 64). Ces arguments exposés soutiennent donc la nécessité de rechercher quels principes fondamentaux de la théorie d'Aristote sont utiles dans la musique.

Le premier point de contact entre la pensée d'Aristote et la musique s'observe dans sa définition du style comme la qualité qui garantit la conciliation entre le commun et le pompeux. Cela se réfère à trouver des façons d'être abordables dans les discours sans être superficielles. Aristote met également l'accent sur l'importance de la clarté en

⁹ _____ (1870) *Encyclopédie du Dix-neuvième siècle*. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts (3e édition) (Vol. 11). Mot : *Grèce ancienne*; section : *Histoire politique*. Paris, France : Imprimerie H. Carion. Page 766.

Demolins, Edmond (1896) *La science sociale*. Suivant la méthode d'observation (11e année) (Tome XXI). Paris, France : Bureaux de la revue. Librairie de Firmin-Didot. Page 425.

explicant : « j'appelle *expression* l'agencement même des mètres; quant à *composition du chant*, le sens en est tout à fait clair » (Aristote, 2016 : 93).

D'un autre côté, Aristote a fait une mise en garde sur l'effet dramatique qui s'obtient du probable plutôt que du possible en disant : « il y a une grosse différence entre le fait que ceci ait lieu à *cause de cela* et le fait que ceci ait lieu à *la suite* de cela » (Aristote, 2016 : 100). C'est-à-dire, de créer un effet dramatique basé sur la logique et non comme le résultat d'une démarche trop évidente. En même temps, il remet en question la plausibilité et nie sa relation absolue avec la validité de la pièce.

Le deuxième élément significatif est l'accent qu'il a mis sur la proportion structurelle, en attribuant aux parties ou à l'ensemble une magnitude, ni très réduite, parce que l'audition serait confuse ou imperceptible, ni très prolongée, car cela rend plus difficile sa mémorisation. Cette vision architecturale attribue à la structure une qualité systémique, puisque, selon Aristote, en omettant ou en déplaçant une de ses parties, se produirait un échec dans son noyau qui pourrait modifier l'équilibre. Par contre, si en incluant ou en excluant une de ses parties de la structure de l'œuvre, cela ne cause aucun effet, alors, cette partie en question « n'est en rien partie du tout » (Aristote, 2016 : 98).

D'ailleurs, selon Stravinsky « les éléments sonores ne constituent la musique que par l'effet de leur organisation, et cette organisation présuppose une action consciente de l'homme » (Stravinsky, 2000 : 77). Plus tard, le même auteur dit : « La forme naît de la matière; mais la matière emprunte si volontiers les formes revêtues par d'autres matières que les mélanges de style sont constants et rendent la discrimination impossible » (Stravinsky, 2000 : 91).

Un troisième lien avec la théorie d'Aristote, cette fois un peu plus loin du contexte musical, mais d'utilisation souterraine dans les processus de la création et de l'interprétation, est celui lié à l'action. En dépit de ne pas être une dimension consciente chez tous les

musiciens, son protagonisme, intentionnel ou empirique, est inévitable dans le développement de tout événement sonore. Dans les arts scéniques, Aristote l'a associé avec les changements de la fortune. Il a parlé aussi des mécanismes étroitement liés à l'action, qu'il appelait péripétie (*peripeteia*) et anagnorisis (*anagnôrzein, reconnaître*). La *péripétie* consiste à insérer soudainement un incident qui perturbe la vie du héros en provoquant un changement de direction dans l'action. De la même manière, l'*anagnorisis* (ou la scène de la reconnaissance) est un autre incident qui induit à l'action de prendre une direction divergente comme conséquence de l'apparition inattendue d'un ami ou ennemi.

Pour moi, la catégorie action dans la musique, signifie qu'au cours de la pièce, il est important de faire des permutations de rôles (soit de caractère thématique ou liés à la texture) ainsi que des combinaisons différentes de tension. Le facteur dramaturgique est celui qui conditionne l'utilisation cohérente des outils d'élaboration du matériel musical ainsi que le système de moyens expressifs de la musique portée par ces outils. Le contraste (dérivé ou radical) est l'outil d'élaboration le plus susceptible de produire un effet similaire à la *péripétie* ou à l'*anagnorisis* selon la place et le rôle qu'il a dans l'œuvre.

Depuis mes débuts en tant que compositeur, j'ai toujours été inquiet par l'immense arsenal de possibilités de composition qui existent dans le domaine musical. Parfois, je ne sais pas si posséder tout cet arsenal d'outils en face de moi est un avantage ou si leur présence n'est pas plutôt un défi. Igor Stravinsky a témoigné à ce sujet :

« En ce qui me concerne, j'éprouve une espèce de terreur quand, au moment de me mettre au travail et devant l'infini des possibilités offertes j'éprouve la sensation que tout m'est permis. Si tout m'est permis, le meilleur et le pire; si rien ne m'offre de résistance, tout effort est inconcevable, je ne puis fonder sur rien et tout entreprise dès lors est vaine » (Stravinsky, 2000 : 105).

C'est pour cette raison que la dramaturgie vue à partir des approches d'Aristote et de Stravinsky, m'a servi de guide pour utiliser ou décanter les éléments liés ou non avec mon

idée musicale. Au-delà de ses forces et de ses faiblesses, pour ceux qui veulent débiter dans l'étude de la dramaturgie, la *Poétique* d'Aristote est incontournable parce que, selon Howard Lawson :

« La forme qu'utilise le dramaturge, est aussi un produit de l'évolution historique. La tradition théâtrale européenne a ses origines en Grèce [...]. Avec le développement de la structure de l'œuvre théâtrale, il est devenu possible de formuler des lois pour la technique. [...] Les principes généraux qui régissent l'action comme un changement de fortune et comme une unité structurelle qui complète l'action et définit ses limites, ont été établies par Aristote »¹⁰ (Howard, 1976 : 267).

C'est la raison principale pour laquelle j'ai voulu l'utiliser dans ce texte. Grâce à ces auteurs, j'ai pu connaître ce que l'on appelle le MODÈLE ARISTOTÉLICHIEN que j'utilise dans mon processus de création. Ce modèle aristotélicien sera expliqué et développé dans la section 1.5.

1.5.- Quelques Principes selon le modèle aristotélicien qui influencent mon travail de composition musicale

On a dit précédemment que la *Poétique* d'Aristote représente l'un des plus anciens témoignages sur le théâtre et le travail littéraire grecs, dont l'ampleur va au-delà des limites de ce territoire. Aristote a également évoqué la musique dans ce texte. À plusieurs reprises, Aristote a utilisé les termes cithare et flûte pour faire référence à la musique, comme on le voit dans la citation suivante :

« Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie; nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et pareillement de toutes les questions qui appartiennent au même domaine de recherche, en commençant d'abord par ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel. L'épopée et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du pète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyen différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière » (Aristote, 2016 : 85).

¹⁰ Traduction faite par Luis Ernesto Peña Laguna (du texte en espagnol au français)

Dans la perspective aristotélicienne, la structure est suffisamment flexible comme pour se manifester ou analyser n'importe quel phénomène désiré. Même les œuvres qui ne répondent pas pleinement à ces principes, sont analysables par contraposition. Donc, si une composition ne répond pas à ces paramètres, elle pourrait être considérée comme une œuvre non-aristotélicienne. Toutefois, ce n'est pas mon but d'imposer ou de valider une méthode analytique ou de composition. Mon seul intérêt est de révéler quelques outils que j'utilise dans mon processus créatif.

Ensuite, je voudrais exposer certains éléments liés à la façon dont je compose. Ces éléments sont inspirés par la théorie aristotélicienne. Voir donc, ci-dessous, quels sont ces éléments sur lesquels je m'appuie pour organiser mes idées musicales.

1. **Point de départ** : C'est le moment initial de la pièce. À ce stade, je me demande toujours ce que devrait être la première chose que je veux illustrer, qu'est-ce que je veux montrer, comment je peux suggérer aux auditeurs des aspects tels que le genre, le style, le format, le caractère, etc., leur permettant de s'orienter. Il ne faut pas mal interpréter le fait d'orienter l'auditeur avec le fait de lui révéler tout le phénomène musical, parce que sinon l'œuvre mourrait au début. En plus de me demander comment guider l'auditeur un peu plus dans ce qu'il entend, je m'inquiète aussi de la façon dont je peux ou non attirer son attention. Donc, si mon idée ne le séduit pas au début, il est peu probable que l'auditeur se rende jusqu'à la fin de ma pièce. Le point de départ peut se produire dans les formes de composition au début d'une introduction (si la pièce possède cette partie) ou directement au début de l'exposition. Si le point de départ se produit directement à l'exposition, il peut révéler aussi la nature du sujet lyrique ou le thème de l'œuvre.
2. **L'exposition** : Le défi pour moi à ce moment-là, est d'essayer de présenter d'une manière claire le ou les thèmes de l'œuvre et d'analyser ses/leurs potentiels de

développement. Également, je pense à d'éventuels micro-conflits ou à des idées secondaires qui pourraient enrichir la trajectoire du thème principal. Habituellement, je me demande comment je dois faire pour donner un intérêt marqué à une idée musicale qui pourrait être reconnue comme le thème principal et pourrait être simultanément retenue par l'auditeur. L'exposition signifie pour moi présenter, décrire et suggérer.

3. **Le point tournant** : Comme je l'ai déjà expliqué, Aristote a appelé à ce moment dramatique la péripétie et sa fonction est de compliquer la narration en insérant un obstacle, une barrière ou un revers, etc. Souvent, je me sers, à la fin de l'exposition de mes compositions, d'une progression harmonique modulante ou d'un changement des moyens d'expression (la facture, la texture, le mode, le métrique-rythme¹¹, etc.) ou même d'une possible apparition d'une nouvelle idée, selon le contexte et le lieu, ce qui me permet de maintenir l'intérêt ou de prendre d'autres routes adjacentes. Dans n'importe quel cas, je m'incline toujours devant l'événement qui me permet d'entrer le plus organiquement possible dans la partie centrale de la pièce. Cependant, cet événement doit être absolument en concordance avec la section précédente et avec la section suivante. Le point tournant permet enrichir la narration musicale. Cependant, cela ne signifie pas de remplir la narration avec des idées inutiles et sans justification.
4. **Le développement** : Pour moi, ce point constitue l'opportunité d'essayer toutes les possibilités et toutes les potentialités d'une ou de plusieurs idées musicales, en explorant le flux expressif. Par contre, une fois que ces potentiels sont explorés, il est essentiel de ne pas sélectionner que les réélaborations du matériel musical

¹¹ Le mot *métrique-rythme* (en espagnol « *metrorritmo* ») englobe trois composantes musicales : la mesure, le rythme et le mouvement. Dans l'éducation musicale cubaine, ce terme nous permet de voir le phénomène de la durée dans son ensemble.

pertinents à la narration. Donc, pour moi, le développement ne signifie pas du tout d'ajouter d'autres éléments à la narration; cela signifie plutôt de clarifier les détails spécifiques du thème qui n'ont pas été exprimés jusque là. De plus, cette partie signifie pour moi une lutte de tension, d'instabilité et de décalage. Parfois, dès l'exposition elle-même, je commence à révéler de petites réélaborations du thème que je développe après dans la réexposition. Tout cela dépend de la durée et du potentiel de la pièce.

5. **Le pré-climax** : Aristote se réfère à ce moment comme à « l'*anagnorisis* ou scène de reconnaissance » qui instaure l'avance inévitable au climax. Dans mon cas, le pré-climax est l'instant où je sens que la composition doit être orientée vers le climax. À partir de cette minute, je me demande comment je dois préparer les conditions pour réussir.
6. **Le climax** : Le climax est le moment où il se produit la catharsis¹². Il est le point culminant ainsi que le pinacle le plus haut d'accumulation de tensions de l'œuvre. Ou bien, comme nous, les cubains disons : « ceci est le poulet qui va dans le riz avec poulet ». À ce point, j'essaie toujours de répondre à ma question : pourquoi quelqu'un devrait-il rester pour entendre ma composition? C'est un des moments où je crois que je devrais m'améliorer encore plus dans mon processus de création. Avoir suivi les cours de composition de mon tuteur Alan Belkin, m'a permis de travailler fort pour comprendre le phénomène de la transition et de la construction des climax. Grâce à l'expérience et à l'orientation de mon tuteur, j'ai pu comprendre et appliquer quelques principes liés aux processus de la transition et du climax.

¹² Catharsis : « Selon Aristote, effet de *purgation des passions* produit sur les spectateurs d'une représentation dramatique ». Dans : Robert, Paul (1986). *Dictionnaire Petit Robert 1*. (réd. A. Rey et J. Rey-Debove). Paris, France : Maury-imprimeur. Page 266.

7. Le dénouement : parfois le dénouement et le climax coïncident dans le même ouvrage, c'est-à-dire que l'œuvre peut se terminer avec le climax. Dans d'autres compositions, ces deux parties sont séparées. Toutefois, dans ce dernier cas, le point culminant devrait être proche de la fin. Comprendre les moyens les plus efficaces pour produire le dénouement a été un autre défi que j'ai rencontré au cours de mes études supérieures en composition à l'Université de Montréal. À cet égard, j'ai pu comprendre qu'il est utile de garder quelque chose qui donne une touche spéciale à la fin (soit un instrument, un son le plus aigu ou le plus grave, une nuance, une articulation, etc. qui n'a pas été entendu avant). J'ai pu aussi comprendre, en théorie, qu'il est nécessaire de construire un arrêt qui ne laisse aucun doute que ce n'est pas le point final. Cependant, il me reste encore à porter plus d'attention à l'étude de ces trois points (le point culminant, la transition et le dénouement) afin de les améliorer.

Bien que ce schéma puisse apparaître rigide ou linéaire, j'avoue qu'il m'a été d'une grande aide. D'abord, il m'a permis d'organiser mes idées musicales. En même temps, il m'a permis de sélectionner de manière plus cohérente les éléments nécessaires pour développer mes idées. Enfin, ce schéma m'a fait me poser de nombreuses questions sur la composition, ce qui m'a permis de poursuivre la recherche et l'analyse de l'héritage que les compositeurs avant moi nous ont laissé. Cette recherche et cette analyse visent également à trouver les traits d'universalité qui peuvent connecter ma création avec d'autres compositeurs, anciens ou contemporains.

Avant de conclure, je voudrais souligner que ces composantes, qui sont maintenant pour moi des points d'appui et de référence pour créer, resteront des outils précieux dans ma création. Je crois que depuis ma naissance jusqu'à ma mort, je suis et serai toujours un être incomplet avec le seul but d'enrichir et d'élargir mon expérience personnelle.

DEUXIÈME PARTIE

Analyse de mes œuvres à partir des aspects formels et des éléments de la dramaturgie musicale

Les ouvrages étudiés dans cette seconde partie sont une sélection de quelques compositions créées au cours de la période de mes études de maîtrise à l'Université de Montréal. Pour effectuer la sélection, j'ai tenu compte de la *variété* (le format, le genre, le style, etc.), de la *durée* ainsi que de la *pertinence* pour développer le thème de la dramaturgie musicale en question. Cependant, chacune de ces œuvres (les quatre étudiées ici et les œuvres¹³ non incluses dans ce texte) m'a aidé à grandir dans le monde de la composition et à comprendre les divers phénomènes liés à cet art.

D'autre part, je voudrais souligner que les analyses en question se référeront à certains aspects importants car, aborder chacune de ces composantes en détail exigerait un travail beaucoup plus élaboré. Je vais aussi essayer de répondre à une composante différente dans chaque section de mon mémoire pour toucher le plus grand nombre d'éléments possible. Par contre, cela ne signifie pas que cette composante soit applicable seulement à l'œuvre en question, seulement qu'elle peut également faire partie d'autres œuvres composées.

La relation entre la composition musicale et la dramaturgie exposée ici est une vision purement personnelle qui ne constitue pas une méthode d'analyse mais plutôt un outil que j'utilise dans mon processus de composition. Donc, mon objectif n'est pas de légitimer ces points de vue personnels, mais de partager avec vous ma façon de travailler.

Avant de conclure, je voudrais ajouter que, en général, je ne suis pas intéressé à assumer l'originalité comme la composante génératrice et qui valide ma création musicale. À mon

¹³ Les œuvres non incluses dans ce texte sont : « Paysage urbain » et « Paysage Rural » (2015) écrites pour l'Atelier de lecture du NEM; « Le corps incrusté » (2015) cycle de pièces pour clarinette solo; « Projet danser la musique d'aujourd'hui » (2016) pour ensemble musical; et « Mandragore » (2016) cycle de pièces pour violoncelle solo.

avis, ce qui m'intéresse vraiment est d'obtenir un effet cathartique chez l'auditeur. Donc, l'émotion me mène plus vers les sentiments que vers la description d'elle-même. Cette émotion que j'essaie d'évoquer, naît de la planification et la structuration logique des ressources expressives musicales (dont je suis intéressé à apprendre); et non de la combinaison aléatoire d'effets acrobatiques. Cela ne signifie pas que l'originalité peut résulter d'une telle exploration. Si tel était le cas, je lui donnerais le plus chaleureux accueil. Dans le cas contraire, je ne serais pas celui qui la cherche.

2.1.- Légende

Légende est une œuvre écrite en 2015 pour trompette en *do*. Cette œuvre est constituée de trois parties avec l'air de suite (rapide – lent – rapide). La première partie est un *Andante Moderato* intitulée « *Trifulca* », terme qui signifie en espagnol : discussion, combat, désordre, etc. La deuxième partie est un *Grave* intitulée « *Juyuyo* », terme qui signifie en espagnol : insaisissable, évasif, retrait, etc. La troisième partie est un *Presto* intitulé « *Rebumbio* », terme qui signifie en espagnol : brouhaha, agitation, chahut, etc. Le rapport entre ces trois parties est basé sur le sujet qu'elles approfondissent car l'œuvre s'inspire du rétablissement des relations diplomatiques entre Cuba et les États-Unis.

Également, « Légende » fait référence à certaines réélaborations des éléments rythmiques et mélodiques du folklore cubain¹⁴. La plupart de ces œuvres sont anonymes.

Ces compositions ont été utilisées par des « *mambises* »¹⁵ pendant les guerres d'indépendance de Cuba pour se communiquer à l'intérieur et à l'extérieur du champ de

¹⁴ Au cours de l'histoire de Cuba, les éléments du folklore et la dimension politique ont cohabités dans le processus des luttes de l'indépendance. Un exemple précis de ce fait, est le cas du saint Santiago Apostol, qui dans le syncrétisme religieux cubain est connu par le nom *Oggún* (nom *yoruba*). Oggún est représenté comme un brave guerrier. Les colons espagnols ont emprisonné en 1869, une statue de ce saint insurgé, en interdisant ses chants aux cubains. Les espagnols prétendaient avec cette mesure d'éliminer la croyance des *mambises* de que cette divinité les protégerait durant les combats. Aujourd'hui, il est possible de visiter cette statue de saint Santiago Apostol dans le Musée Bacardi à Santiago de Cuba (Cuba).

¹⁵ Mambí : nom donné aux rebelles cubains qui ont luttés dans la guerre de l'indépendance au XIXe siècle.

bataille. Cependant, pas toutes ces compositions ne peuvent être considérées comme la musique militaire. Par exemple, je me suis inspiré par des œuvres telles que « Las Alturas de Simpson » de Miguel Failde, laquelle est considérée comme le premier « *danzón* »¹⁶.

Selon Olga Fernández :

« Depuis son début, et encore plus, conjointement au déclenchement de la *Guerre de 1895*¹⁷, le *danzon* a mérité les critiques le plus insolentes des conservateurs et des réactionnaires. Comme des éléments qui définissent la nationalité cubaine, cette danse jettait des racines simultanément à la lutte insurrectionnelle et ajoutait à ses refrains, des critiques cinglantes contre les colonisateurs »¹⁸ (Fernández, 2005 : 16).

Avant de terminer, je voudrais ajouter que cet ouvrage est dédié à ma mère, Laury Laguna Labrada.

2.1.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre

Le 17 décembre 2014, une nouvelle a surpris le monde lorsque le président des États-Unis, Barack Obama, et le président de Cuba, Raúl Castro Ruz, ont conclu le rétablissement des relations diplomatiques après une interruption de plus d'un demi-siècle. Cela signifiait pour le reste du monde le début d'une nouvelle ère pleine d'espoir et d'améliorations économiques et sociales entre les deux pays. Pour des millions de cubains qui apprenaient cet accord sans préavis, en même temps que le reste du monde, l'impact a été énorme autant politique que psychologique et moral. Cela a été la raison pour laquelle j'ai senti un fort désir d'écrire ma composición « Légende » pour trompette en *do*, car maintenant toute cette histoire de rejet entre Cuba et aux États Unis n'est que ça : une légende.

¹⁶ Danzón: genre de musique folklorique cubaine.

¹⁷ La Guerre de 1895 est également connue sous le nom « *Guerra chiquita* ».

¹⁸ Traduction faite par Luis Ernesto Peña Laguna (du texte en espagnol au français)

2.1.2.- Structure-processus de l'œuvre

Trifulca – la première partie de l'œuvre Légende –, a une forme *Ternaire simple* (A – B – A'). La première section (A) est l'exposition du thème. Ce thème a une extension d'une phrase avec deux semi-phrases (antécédent – conséquent). La deuxième section (B) est le développement de ce thème à partir de huit petites phases de réélaboration. La troisième section (A') est la réexposition du thème en question qui aboutit à la cadence finale de la pièce. Le Tableau 1 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 1 La Forme de « Trifulca »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
A (m. 1 – 11)	Antécédent (m. 1 – 5)	<i>Exposition</i> : présente le sujet thématique de la pièce. Le thème est une phrase avec deux semi-phrases (antécédent – conséquent). Le motif est un mouvement de gamme (tétracorde) répété et déplacé la deuxième fois en temps.
	Conséquent (m. 5 – 10)	
	Cadence (m. 10 – 11)	
B (m. 12 – 57)	Phase 1 (m. 12 – 16)	<i>Développement</i> : les outils utilisés pour élargir le matériau thématique ont été la réélaboration de motifs, la variation mélodique et rythmique, l'alternance entre motives, changements de direction, l'ampliation, le registre, troqués, etc. La dernière phase est le climax.
	Phase 2 (m. 17 – 24)	
	Phase 3 (m. 25 – 29)	
	Phase 4 (m. 30 – 31)	
	Phase 5 (m. 32 – 39)	
	Phase 6 (m. 40 – 42)	
	Phase 7 (m. 43 – 50)	
	Phase 8 (m. 51 – 57)	
A' (m. 58 – 72)	Reprise (m. 58 – 66)	<i>Réexposition</i> : est une reprise variée et synthétisée du thème. Cette récapitulation du thème mène à la fin de la pièce.
	Cadence (m. 1 – 5)	

Juyuyo – la deuxième partie de l'œuvre Légende –, a une forme *Binaire simple* avec introduction (Introduction – A – B). La première section (Introduction) présente brièvement trois motifs qui deviendront dans la section suivante le matériau du thème. La deuxième section (A) est l'exposition du thème. Ce thème a une extension d'une phrase avec deux semi-phrases (antécédent – conséquent). La troisième section (B) est le développement du thème en questions à partir de six petites phases de réélaboration. La dernière phase est aussi la phrase climatique et conclusive de la pièce. Le Tableau 2 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 2 La Forme de « Juyuyo »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
Introduction (m. 1 – 10)	Motif 1 (m. 1 – 2)	<i>Présentation des motifs</i> : il est une introduction thématique car elle révèle les motifs qui rendront le thème principal dans la section suivant.
	Motif 2 (m. 7)	
	Motif 3 (m. 8 – 9)	
A (m. 11 – 22)	Antécédent (m. 11 – 15)	<i>Exposition</i> : présente le sujet thématique de la pièce. Le thème est une phrase avec deux semi-phrases (antécédent – conséquent). Ce thème est inspiré par certaines intonations de l'hymne national cubain et l'hymne national des États-Unis.
	Conséquent (m. 16 – 22)	
B (m. 23 – 84)	Phase 1 (m. 23 – 30)	<i>Développement</i> : les outils utilisés pour élargir le matériau thématique ont été l'identité, le contraste, la réélaboration de motifs, la variation mélodique et rythmique, changements de direction, troqués, l'ampliation, le registre, l'alternance entre les motifs, etc. La dernière phase conduit au climax et au dénouement.
	Phase 2 (m. 31 – 42)	
	Phase 3 (m. 43 – 53)	
	Phase 4 (m. 54 – 66)	
	Phase 5 (m. 67 – 76)	
	Phase 6 Cadence (m. 76 – 84)	

Rebumbio – la troisième partie de l'œuvre Légende –, a une forme *Ternaire composée* (A [ab] – B – A' [ab]). La première section (A) a deux sous-sections : (a) est l'exposition du thème et (b) est un bref divertissement du thème. La deuxième section (B) est le développement de ce thème à partir de huit petites phases de réélaboration. La troisième section (A') a deux sous-sections : (a') est la reprise du thème et (b') est un bref divertissement du thème qui aboutit à la cadence finale de la pièce. Le Tableau 3 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 3 La Forme de « Rebumbio »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
A (m. 1 – 23)	a (m. 1 – 9)	<i>Exposition</i> : se compose de deux sous-sections (a – b). Dans la première sous-section (a) se révèle le sujet thématique de la pièce. Le thème est une phrase avec deux semi-phrases (antécédent – conséquent). La deuxième sous-section (b) est un court divertissement du thème avec l'extension d'une phrase.
	b (m. 10 – 23)	
B (m. 24 – 125)	Phase 1 (m. 24 – 30)	<i>Développement</i> : les outils employés pour élargir le matériau thématique ont été l'identité, la réélaboration des motifs, la variation mélodique et rythmique, les changements de direction, troqués, l'ampliation, le registre, l'alternance entre deux motifs contrastés (un motif qui se distingue par le mouvement de gamme et un autre motif qui se distingue par un ensemble de notes répétées), etc.
	Phase 2 (m. 31 – 40)	
	Phase 3 (m. 41 – 50)	
	Phase 4 (m. 51 – 56)	
	Phase 5 (m. 57 – 69)	
	Phase 6 (m. 70 – 82)	
	Phase 7 (m. 83 – 108)	
	Phase 8 (m. 109 – 125)	
A' (m. 126 – 180)	a' (m. 126 – 138)	<i>Réexposition</i> : se compose de deux sous-sections (a' – b'). La première sous-section (a') est une reprise variée du thème. La deuxième sous-section (b') est un autre divertissement du thème qui mène au climax et au dénouement de la pièce.
	b' (m. 139 – 180)	

2.1.3.- Thème de l'œuvre

Le thème (m. 1–11) de **Trifulca** a une proportion thématique structurale de *périodicité* car son antécédent et son conséquent ont presque la même extension (quantité de mesure). Le motif du thème apparaît dans le deuxième et demi-troisième temps de la première mesure, lequel va se répéter en décalant son accent. Ce motif suit la trajectoire suivante dans l'ANTÉCÉDENT du thème : exposition du motif (m. 1), répétition du motif (m. 1), développement du motif (m. 2–3), réexposition du motif (m. 3–4), demi-cadence (m. 4–5); et dans le CONSÉQUENT : reprise variée ou renversée du motif (m. 5) répétition du motif renversé (m. 5–6), développement du motif (m. 6–9). À partir de la mesure 10 commence la cadence finale du thème qui conduit au ton *sol* (pôle). Voir la figure 1 ci-dessous.

Figure 1 Analyse du thème de « Trifulca »

The figure shows a musical score analysis for the theme 'Trifulca'. It consists of four staves, each representing a different instrument: Trompette en do, Trp. en do (first instance), Trp. en do (second instance), and Trp. en do (third instance). The score is divided into sections by brackets and labels above the staves. The first staff (Trompette en do) shows the initial exposition of the motif (m. 1), its repetition (m. 1), and its development (m. 2-3). The second staff (Trp. en do) shows the re-exposition of the motif (m. 3-4), a half-cadence (m. 4-5), and a reversed repetition (m. 5-6). The third staff (Trp. en do) shows the second development of the motif (m. 6-9). The fourth staff (Trp. en do) shows the final cadence of the theme (m. 10-11). Dynamics are indicated by *f*, *subito p*, *mf*, *p*, and *mp*. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Le thème (m. 11–22) de **Juyuyo** a une proportion thématique structurelle d'*addition* car son antécédent et une partie de son conséquent sont des demi-phrases courtes qui conduisent à une longue phrase non divisible. Le thème est constitué par trois motifs qui sont présentés dans l'introduction. Voir la figure 2 ci-dessous.

Figure 2 Motifs du thème de « *Juyuyo* » dans l'introduction.

The figure shows two staves of music. The top staff is for 'Trompette en do' and the bottom staff is for 'Trp. en do'. The top staff begins with a 'Grave' marking and contains 'Motif 1'. It features dynamic markings *p*, *sfz*, *subito p*, *sf*, and *mf*. The bottom staff contains 'Motif 2' and 'Motif 3'. It features dynamic markings *mp*, *sf*, *mf*, and *f*. The music is written in 4/4 time with various key signatures and includes articulation marks like accents and slurs.

Les trois motifs sont alternés dans le thème de « *Joyuyo* » et le deuxième motif est mêlé avec le premier et le deuxième (Voir figure 3).

Figure 3 Les trois motifs dans le thème de « *Juyuyo* »

The figure shows two staves of music for 'Trp. en do'. The top staff starts at measure 10 and shows an alternation of 'Motif 2', 'Motif 1', 'Motif 2', and 'Motif 1'. It includes dynamic markings *mp*, *mf*, and *f*. The bottom staff starts at measure 14 and shows an alternation of 'Motif 3', 'Motif 2', 'Motif 3', and 'Motif 2'. It includes dynamic markings *mf*, *p*, *dolce*, and *mp*. The music is written in 4/4 time with various key signatures and includes articulation marks like accents, slurs, and triplets.

À partir de la mesure 20 commence la cadence finale du thème qui conduit à la sensible de La (pôle).

Le thème (m. 1–9) de **Rebumbio** a une proportion thématique structurelle de *périodicité* car son antécédent et son conséquent ont presque la même extension (quantité de mesure). La relation cadentielle entre l'antécédent et le conséquent est analogue car les deux finales sont égales. Cette relation, je la dénomme *phrase de construction périodique*. Le motif du thème « *Rebumbio* » se dévoile à partir de l'anacrusse de la première mesure jusqu'à la fin de la deuxième mesure. Ensuite, il y a un deuxième motif qui provient de l'ampliation rythmique (la noire devient un son répété avec croche et deux double croches) du premier motif en permettant de le voir aussi comme un petit développement. Dans le CONSÉQUENT, j'ai inversé l'ordre des motifs. Voir la figure 4 ci-dessous.

Figure 4 Analyse du thème de « *Rebumbio* »

The figure displays a musical score for Trp. en do, analyzing the 'Rebumbio' theme. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) is labeled 'ANTÉCÉDENT' and 'CONSÉQUENT'. The 'ANTÉCÉDENT' section includes 'Motif 1' (measures 1-2), 'Motif 2 ou développ.' (measures 3-4), and a 'Cadence' (measure 5). The 'CONSÉQUENT' section includes 'Motif 2 en miroir' (measures 6-7) and 'Motif 1' (measure 8). The second system (measures 9-11) shows 'Motif 2 ou développ.' (measures 9-10) and a 'Cadence' (measure 11). Dynamics include *con brio*, *sfz*, *mf*, *f*, *mp*, *p*, and *sf*. The score is written in 3/8 time and features various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

2.1.4.- Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création

Comme je l'ai mentionné précédemment, « Légende » est une composition avec des éléments du folklore. Le folklore de mon pays d'origine a été une source de référence récurrente dans mon travail de création. Certains éléments métrorhythmiques ainsi que des intonations employées dans « Légende » font allusion à différents motifs, styles et

genres de la musique traditionnelle et folklorique cubaine. Toutefois, les termes *traditionnelles* et *folkloriques* dans le contexte musical cubain sont très englobants. Pour cette raison, je préfère limiter ces références qui ont inspiré ma composition aux racines de la *musique militaire*, le *danzón* et de la *chanson de protestation* cubaine. Cela signifie que j'ai utilisé des intonations et des motifs métriques-rythmiques du patrimoine musical-militaire, le *danzón* ainsi que des chansons de protestation.

Par exemple, la citation faite dans la mesure 13 de « Trifulca » vient du thème musical militaire « *A degüello* »¹⁹, qui est une œuvre anonyme du XIXe siècle. Lorsque l'armée *Mambí* entendait la trompette jouer cette mélodie signifiait : attaquer. Voir la figure 5 A ci-dessous.

Un autre exemple spécifique du patrimoine musical militaire utilisé, a été l'Hymne national de Cuba composé par Pedro (*Perucho*) Figueredo. Cet hymne a été connu initialement sous le nom de « *La bayamesa*²⁰ » et il a été interprété pour la première fois le 20 octobre 1868. La citation de l'Hymne National de Cuba apparaît à partir de la mesure 79 de « *Juyuyo* ». Voir la figure 5 B ci-dessous.

Les éléments de la « *chanson de protestation* »²¹ cubaine, sont possibles de les trouver dans la pièce « *Rebumbio* ». Par exemple, à partir de la mesure 69, il apparaît une citation de la chanson « *Balada de Elpidio Valdés* » du troubadour Silvio Rodríguez²². Cette chanson parle du personnage fictif Elpidio Valdés²³. Voir la figure 5 C ci-dessous.

¹⁹ Cette phrase « *A degüello* » signifie: décapitation.

²⁰ Bayameses : est le nom des habitants de la ville de Bayamo (province orientale de Cuba). Donc, *bayamesa* est la femme qui vit dans ce lieu.

²¹ Courant musical des années 70 à Cuba.

²² Silvio Rodríguez Domínguez est un musicien, poète et compositeur cubain né le 29 novembre 1946. Il fait partie du mouvement musical dit de « *la nueva trova* ».

²³ Héros imaginaire des guerres d'indépendance de Cuba créé dans les caricatures.

Figure 5 Quelques citations dans « Légende » et ses références

Exemple A

Fragment d'une citation dans « Trifulca »

Trp. en do

Sa référence est « A degüello » mambí

Trp. en do

Exemple B

Fragment d'une citation dans « Juyuyo »

Trp. en do

Sa référence est « La bayamesa » l'Hymne national de Cuba

Trp. en do

No te - mais u - na muer - te glo - rio - sa

Traduction: Ne craignez pas une mort glorieuse

Exemple C

Fragment d'une citation dans « Rebumbio »

Trp. en do

Sa référence est « Balada de Elpidio Valdés » de Silvio Rodríguez

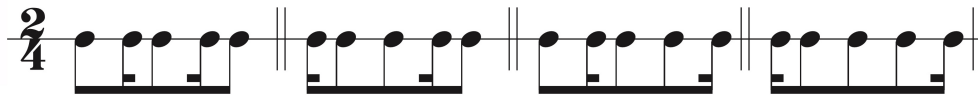
Trp. en do

Pa - ra El - pi - dio Val - dés — pa - trio - ta sin i - gual

Traductions: Pour Elpidio Valdés, patriote sans égal, il n'y a pas de Gaito qui peut à lui faire effrayer.

Le troisième élément dont j'ai parlé est le *danzón*. Le *danzón* se caractérise pour l'utilisation d'une cellule rythmique appelée « *cinquillo cubano* ». Le *cinquillo cubano* est une syncope rythmique commun dans la musique folklorique cubaine. Le *cinquillo cubano* a différentes variantes comme par exemple (figure 6):

Figure 6 « Cinquillo cubano » (Syncofes rythmiques du *Danzón*).



Comme on peut le voir dans la figure 5 C, cette syncope caractéristique du *danzón* est présente dans différents endroits de la pièce « *Rebumbio* ».

Tous ces ouvrages cités dans « Légende » sont bien connus par les jeunes et les adultes cubains. Je pense que du point de vue sémantique, l'utilisation de ces intertextualités dans ma composition m'a aidé à exprimer et à mieux suggérer ma vision sur le rétablissement des relations politiques entre Cuba et les États-Unis.

Une autre composante qui caractérise ma création est l'utilisation des *gammes synthétiques*. Selon Wikipédia :

« Une **gamme synthétique** est une gamme dérivée d'une gamme majeure diatonique par l'altération d'un de ses degrés en montant ou descendant d'un demi-ton. Le compositeur Ferruccio Busoni est le premier à avoir étudié ces gammes. Leur nombre et leur variété ont été précisés plus tard par Murray Barbour qui a utilisé le même procédé pour les gammes non heptatoniques (ayant plus ou moins de sept notes). Ces ensembles de notes dits 'synthétiques' servent de base mélodique et / ou harmonique pour construire un passage musical » (Wikipédia, Gamme synthétique : 2013).

La gamme est l'un des points centraux dans mes compositions auxquels les autres éléments du *système de moyens expressifs musicaux* sont subordonnés. Dans mon cas, je décompose une gamme en deux tétracordes, ce qui me permet de créer et de combiner un grand nombre de structures. C'est-à-dire qu'à partir de l'alternance des tons et demi-

tons, du registre, de la direction, de la symétrie (miroir, renverser, combiner, répéter, etc.), je peux construire un vaste arsenal de gammes.

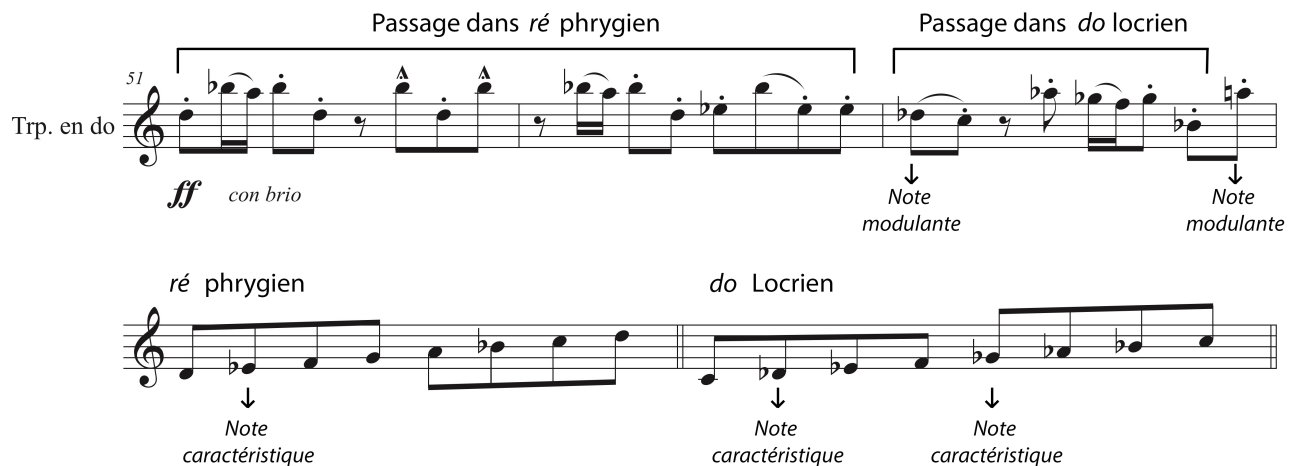
Lorsque je sélectionne la (ou les) gamme(s), il est nécessaire d'établir le pôle sur lequel elle(s) va/vont s'ériger. Ensuite, je choisis les sons caractéristiques de la gamme pour définir un système de hiérarchie des degrés. Parfois, les sonorités de mes compositions donnent la sensation d'une approche du chromatisme, du tonalisme ou du modalisme. Par exemple, dans « *Trifulca* », on peut observer comment à partir de la mesure 12, les sons : *fa* (apparaît dièse et bécarré), *do* (apparaît dièse et bécarré) et *si* (apparaît bécarré et démol) dans la même phrase. Cela donne à ce passage, une sonorité plus chromatique. Voir la figure 7 ci-dessous.

Figure 7 Exemple du chromatisme dans « *Trifulca* »



Par contre, dans la même pièce, il est possible d'observer à partir de la mesure 51, une approche avec le modalisme aussi. Voir la figure 8 ci-dessous.


Figure 8 Exemple du modalisme dans « *Trifulca* »



Cependant, ces sensations suggérées ne sont que le résultat de l'effet créé à partir des *gammes synthétiques* auxquelles je faisais allusion au début. Ce phénomène se retrouve dans le livre « Armonía del siglo XX » de Vincent Persichetti, dans le chapitre des gammes synthétiques (Persichetti, 1985 : 41-42). Voir la figure 9 ci-dessous.

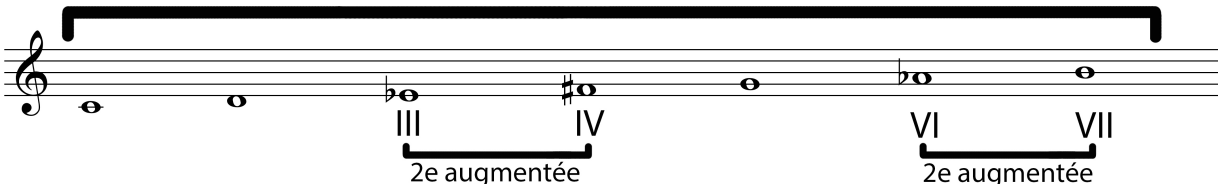
Figure 9 Une des gammes synthétiques utilisée dans « Légende »

Début de « Trifulca », exemple de la gamme utilisée



Trp. en do

La gamme « Hongroise mineure » (Persichetti, 1985 : 42)



2e augmentée 2e augmentée

Le rythme constitue un autre élément nucléaire dans ma création. Un motif de rythme singulier peut accueillir plusieurs variations et séquences rythmiques. Ce processus permet d'enrichir et d'élargir le discours musical. Pour ce faire, vous devez avoir quelques figures rythmiques de différentes durées qui forment un motif qui n'occupe pas la pulsation complète de la mesure. En conséquence, ce motif pourrait tourner sur la pulsation jusqu'à ce que la première figure du rythme coïncide avec le début du motif initial. Cet outil peut être très efficace dans le développement de la pièce ou pour faire ressortir l'importance d'une petite idée musicale.

Ce phénomène, je l'appelle le *déplacement rythmique*. Il me permet de rendre plus fluide la construction mélodique en évitant la quadrature ou la rigidité que provoque parfois la mesure. Deux des nombreuses références de ce phénomène sont les compositeurs Igor Stravinsky et Olivier Messiaen qui ont attribué une grande importance au comportement

du rythme dans la musique. Entendre et analyser la musique de ces deux grands compositeurs m'a aidé à comprendre un peu plus ce processus. Voir la précédente Figure 1 (Analyses du thème de « Trifulca ») où vous pouvez voir la répétition du motif en décalant l'accent.

2.1.5.- Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale

L'utilisation de la dimension dramaturgique et de ses composantes lors de mon processus de création musicale m'a permis de donner plus de cohérence et de cohésion à mes compositions. Comme je l'ai déjà mentionné, la dramaturgie me permet de sélectionner, parmi une multitude de possibilités, les matériaux ainsi que les outils les plus appropriés pour développer mon idée. Ensuite, j'aimerais me référer à certaines des questions qui m'ont permis d'ordonner et de matérialiser mon idée initiale dans l'œuvre « Légende ».

Tout d'abord, je voudrais expliquer pourquoi j'ai utilisé une trompette en *do* pour écrire « Légende ». Au XIX^e siècle, pendant les guerres d'indépendance de Cuba contre la métropole espagnole, l'armée *Mambí* (le nom donné par les Espagnols aux soldats cubains) a utilisé la trompette en *do* (ou cornet) pour donner des ordres dans les champs de bataille. Grâce à différentes mélodies jouées avec la trompette, l'armée *Mambí* savait quelles stratégies devaient être adoptées pendant la guerre. Par exemple : « toque de diana » (se réveiller le matin), « toque al trote » (marcher à cheval), « toque a degüello » (attaquer), etc.

Deuxièmement, les titres donnés aux parties de « Légende » font également partie du vocabulaire *Mambí* pour communiquer pendant les combats. Voilà pourquoi « *Trifulca* », « *Joyuyo* » et « *Rebumbio* » sont des termes de l'argot populaire utilisés par l'armée *Mambí*. La signification de ces mots a été expliquée au début, dans la section 2.1 de cette analyse. Utiliser le vocabulaire *Mambí* m'a permis de revenir à la genèse des guerres

d'indépendance de mon pays, où la seule raison pour laquelle des milliers de Cubains sont morts était de voir un Cuba libre et souverain (fondement très lointain et tergiversé de la scène actuelle).

La troisième question est que la référence à des thèmes musicaux d'origine politique, militaire ou folklorique, m'a aidé à réfléchir à ce répertoire de chansons que le peuple cubain a été contraint d'entendre et de répéter.

Pour finir, je voudrais ajouter que le thème de la deuxième partie est un hybride entre l'Hymne national des États-Unis et l'Hymne national de Cuba, comme un signe de cette alliance. À mon avis, la politique est une chose et la vie réelle en est une autre. Notre grand penseur cubain, José Martí, a dit dans son article « L'esclavage futur » en 1884 : « Je ferre, mais soulage! », en se référant aux idées socialistes qui avaient commencé à circuler à l'époque.

2.2.- Agnus dei

En septembre 2015, j'ai gagné le *Concours de résidences en composition de la Faculté de Musique* de l'Université de Montréal, département de composition, dans la catégorie création d'une œuvre et d'échange musical pendant l'année 2015 – 2016 avec le Chœur de l'Université de Montréal dirigé par Raymond Perrin. L'occasion d'écrire une pièce avec cet ensemble vocal a été très enrichissante et très instructive. Ce travail a abouti à ma pièce « *Agnus Dei* » pour chœur mixte a cappella. Dans le christianisme, *Agnus Dei* se réfère à Jésus-Christ dans son rôle de victime offerte en sacrifice pour les péchés des hommes. Ce titre lui a été donné par le prophète Jean-Baptiste lors de l'épisode du baptême de Jésus dans le fleuve Jourdain, selon les Évangiles : « Le lendemain, il vit Jésus venant à lui, et il dit: Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde. » ([Jean 1:29](#)). Cet ouvrage est dédié à ma grand-mère, Estela Labrada Aguilar.

2.2.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre

Quelques mois après avoir obtenu mon statut de réfugié au Canada, j'ai perdu ma grand-mère, victime d'un cancer le 12 mai 2014. Après de nombreuses tentatives infructueuses pour aller aux funérailles de ma grand-mère, le gouvernement du Canada m'a alerté sur le risque de perdre mon statut ici si je décidais d'aller à Cuba.

Mon « *Agnus Dei* » et par la suite ma composition symphonique « *Adagio* » (car j'ai écrit ces deux œuvres presque simultanément), ont été la façon que j'ai trouvée pour dire adieu à ma grand-mère ainsi que de lui rendre mon humble hommage. J'ai été profondément touché par le texte de *l'Agnus Dei* parce que j'ai la même image de ma grand-mère comme de quelqu'un qui s'est sacrifié pour le bien-être de notre famille. Écrire ces pièces m'a vraiment aidé à faire face à la solitude et à l'éloignement.

Sans généraliser, je voudrais dire qu'une partie de ma création a un certain caractère autobiographique qui est lié à la façon dont je perçois le monde autour de moi. Cependant, je ne considère pas que ces compositions soient de caractère programmatique. Ce n'est pas mon intention de forcer les interprètes ou le public à déchiffrer les causes précises qui m'ont motivé à sa création. Cela ne signifie pas du tout que le compositeur ne soit pas clair, cohérent, logique et expressif quand il écrit. Ce que je voudrais dire, c'est que je ne peux pas reproduire exactement la tristesse de Mozart ou de Beethoven. Je crois simplement que je peux comprendre leur tristesse à partir de mes propres expériences de moments tristes. En un mot : suggérer. Je pense que les interprètes ou le public devraient être libres. J'essaie donc toujours de respecter leur créativité.

2.2.2.- Structure-processus de l'œuvre

Mon « *Agnus Dei* » est composé dans une forme *Binaire composée* (A ^[a-b-a'] – B ^[a-a']) en tenant compte la relation entre le texte et la musique. La première section (A) est

l'exposition de la pièce et dispose de trois sous-sections. Au début de cette section (A), le thème de la pièce est présenté (ce que je dénomme sous-sections « a »); suivi d'un court développement contrapuntique du thème (ce que je dénomme sous-sections « b »); et avant de finir, la section fait un bref rappel du thème (ce que je dénomme sous-sections « a' »). La deuxième section (B) est une partie centrale de type « trio » car un matériau de contraste et un autre caractère apparaissent à partir de la mesure de 6 par 4. Cette section (B) dispose de deux sous-sections (a – a'). Le Tableau 4 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 4 La Forme de « *Agnus Dei* »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
A (m. 1 – 37)	a (m. 1 – 17)	<i>Exposition</i> : présente le sujet thématique principal de la pièce. Le thème est une phrase avec trois semi-phrases (2 antécédents – 1 conséquent). Ce thème est inspiré par la méthode « motif de BACH » mais transposé. Dans la section A, il y a une forme <i>Ternaire simple</i> , car le sujet est exposé (a), développé (b) et repris (a').
	b (m. 18 – 30)	
	a' (m. 31 – 37)	
B trio (m. 38 – 69)	a (m. 38 – 53)	<i>Partie centrale</i> : je considère cette section comme une partie centrale de type « trio » car dans cette partie se produit un changement de caractère et s'expose un motif dérivé du thème principal. Ce motif est développé avec des éléments du contrepoint imitatif. La dernière phrase conduit au climax et au dénouement.
	a' (m. 54 – 69)	

2.2.3.- Thème de l'œuvre

Le thème (m. 1–10) de « *Agnus Dei* » a une proportion thématique structurelle d'*addition* basée sur la *Série de Fibonacci*. Leonardo de Pisa, également connu sous le nom de Fibonacci, était un mathématicien italien du XIII^e siècle. La série découverte par ce mathématicien se retrouve dans les langages informatiques, les mathématiques, la

musique et même dans la nature. La série de Fibonacci est une succession infinie de nombres naturels : 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc. Les deux premiers nombres de la succession sont 0 et 1. Le reste des nombres est l'addition des deux termes précédents dans la succession : $0+1=1$, $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, etc. Voir la figure 10 ci-dessous.

Figure 10 Analyse de la proportion thématique structurelle de « *Agnus Dei* »

The figure displays two staves of musical notation for the 'Agnus Dei' movement. The top staff is for the Alto part, marked 'Larghetto' with a tempo of $\text{♩} = c. 60$. It features three measures of music with lyrics 'A - gnus', 'A - gnus De - i,', and 'A - gnus De i, qui'. Below the staff, brackets indicate the thematic structure with Fibonacci proportions: $0+1=1$ for the first measure, $1+1=2$ for the second, and $1+2=3$ for the third. The bottom staff is for the Alto part, marked 'mf' and 'mp'. It features two measures of music with lyrics 'tol lis' and 'qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,'. A bracket below the first measure indicates a thematic structure with the proportion $1+1=2$.

Le motif du thème de « *Agnus Dei* » apparaît dans la demi-deuxième et troisième mesure, lequel fait référence au *motif BACH* (Oron, 2011) mais transposé vers un autre pôle (*fa*). Le motif BACH en musique est la séquence de notes : *si* bémol, *la*, *do* et *si* naturel. Cette séquence est baptisée BACH parce que, selon la notation classique allemande, les sons musicaux sont nommés avec des lettres. Donc, la note *si* bémol est représentée par la lettre B; la note *la* est représentée par la lettre A; la note *do* est représentée par la lettre C; et la note *si* naturel est représentée par la lettre H.

Cependant, dans le cas de ma composition « *Agnus Dei* », le motif ne respecte pas exactement la relation des tons et demi-tons. C'est-à-dire, le motif BACH est structuré par : 1 demi-ton / 1 ton et 1 demi-ton / 1 demi-ton; et le motif de « *Agnus Dei* » est structuré par : 1 demi-ton / 1 ton / 1 demi-ton. Voir la figure 11 ci-dessous.

Figure 11 Référence au *motif BACH* dans le thème de « *Agnus Dei* »

The image displays a musical score for an Alto voice part. The tempo is marked 'Larghetto' with a metronome marking of quarter note = c. 60. The music is in 3/2 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'A - gnus De - i, A - gnus De i, qui'. A bracket above the staff highlights a specific melodic phrase, labeled 'Référence Motif BACH'. This phrase consists of a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5. Below the main score, a separate staff shows the 'Motif BACH' in isolation, which is the same sequence of notes: G4, A4, B4, C5.

2.2.4.- Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création

Une des composantes représentatives de mon travail de création musicale a été l'utilisation de certaines ressources du contrepoint. À travers les outils offerts par le contrepoint hétéro-phonique, hétéro-thématique et/ou imitatif, je peux développer et diriger l'idée musicale plus facilement. La plupart du temps, ces techniques sont plus un question de développement et non un question de genre. C'est-à-dire que ce n'est pas tout le temps que j'utilise les avantages donnés par le contrepoint pour écrire une fugue ou un autre genre caractéristique de la polyphonie.

Pour expliquer d'une autre manière cette idée sur les éléments du contrepoint que j'utilise, il est nécessaire de se référer aux « *Formes d'élaborations du matériel musical* » (Rodríguez Esplugas, 2003 : 12). Dans l'éducation musicale cubaine, les *Formes d'élaborations du matériel musical* : « sont des procédures de composition utilisées pour développer le matériel musical, de préférence le matériel thématique. » (Rodríguez Esplugas, 2003 : 12). Selon la musicologue cubaine Lucia Ivonne Rodríguez Esplugas, il y a cinq formes principales d'élaborations du matériel musical : identité, contraste,

élaboration motivique, variation et variante. Donc, j'utilise en dehors de ces cinq formes principales d'autres techniques d'élaborations qui viennent du contrepoint comme des outils de développement dans mes compositions, soit : la présentation fuguée d'une idée, la marche harmonique, l'augmentation ou la diminution de la durée des figures rythmiques, le miroir, le contrepoint renversable, etc. Voici un exemple de la présentation fuguée d'une idée dans « *Agnus Dei* ». Voir la figure 12 ci-dessous.

Figure 12 Présentation fuguée d'une idée dans « *Agnus Dei* »

38

S

A

T

B

B

Motif initial

cresc.

mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no

mi - se - re - re - no - bis mi - se - re - re - no

re - no - bis mi - se - re - re - no

Oh

mi - se - re - re - no - bis

Imitation du motif

Imitation du motif

Grâce à l'étude du contrepoint, j'ai pu comprendre de nombreux aspects liés à la *conduite des voix*. L'un d'eux est l'importance du mouvement conjoint et des notes communes liées pendant la construction de mélodies. Le mouvement disjoint est un facteur qui doit être utilisé à des fins déterminées, soit pour ajouter de la variété, de l'intérêt, de la tension, introduire un registre, etc. Dans l'exemple suivant de la pièce « *Agnus Dei* », on peut voir comme l'utilisation des secondes majeures et mineures du point de vue mélodique sont prédominantes avec quelques interventions des sauts. Voir la figure 13 ci-dessous.

Figure 13 La conduite des voix et l'accent dans le thème de « *Agnus Dei* »

Larghetto ($\text{♩} = \text{c. } 60$)

Alto *p* *mp* *p*

A - gnus A - gnus De - i, A - gnus De i, qui

Pôle FA 5e dimi.

fa est sensible Pôle SOL bémol

6 *mf* *mp*

tol lis qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

3e min. 3e min. 2e augm.

Un autre élément important que j'ai pu comprendre en classe avec M. Alan Belkin, a été l'importance de mettre l'accent sur la ligne mélodique. M. Belkin m'a permis de voir que toutes les notes d'une ligne mélodique ne sont pas d'égale importance. Pour cette raison, au cours de la composition « *Agnus Dei* », j'ai essayé de mettre en pratique ce concept. Il est possible d'apprécier au début de cette œuvre chorale la récurrence à *fa*. Cependant, plus tard cette note *fa* deviendra la sensible de *sol* bémol. Voir la figure 13 ci-dessus.

L'utilisation de l'*accent agogique* est un autre élément du contrepoint qui est réitéré dans cette pièce. La polyphonie de la Renaissance et du Baroque est pleine d'excellents exemples d'euphonie dans la narration musicale des nombreux compositeurs. Les accents agogiques sont en partie une composante importante de l'euphonie qui enrichit le discours musical et donnent plus de liberté à la syntaxe. Même si « *Agnus Dei* » est caractérisée par le changement fréquent des battements de mesures, je voulais diluer la métrique qui fixe les barres de mesure un peu plus. Donc, j'ai utilisé de nombreuses syncopes en forme de retards à cet effet. Voir la figure 14 ci-dessous avec quelques exemples d'accents agogiques dans ma pièce.

Figure 14 L'accent agogique dans l'œuvre « *Agnus Dei* »

Exemple A

18

S

qui tol -

A

A - gnus De i, qui tol -

T

tutti *p*

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

B

tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Exemple B

23

S

lis - pec - ca - ta

A

mp *cresc.*

lis - pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

T

mp *cresc.*

A - gnus De - i, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta

B

mp *cresc.*

pec - ca - ta mun - di,

2.2.5.- Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale

Le motif B-A-C-H a été utilisé par de nombreux compositeurs au cours de l'histoire musicale surtout comme un hommage à Johann Sébastien Bach. Pour citer quelques

exemples : Robert Schumann (Six fugues pour orgue), Francis Poulenc (Valse-improvisation sur le nom de Bach pour piano), Arvo Pärt (Collage sur BACH pour cordes, hautbois, clavecin et piano), etc.

Je voulais également utiliser toute la force sémantique du motif BACH pour enrichir le *drame* de « *Agnus Dei* ». Le drame a son origine en Grèce et sur ce terme Aristote a dit :

« De sorte qu'en un sens Sophocle serait un imitateur semblable à Homère (ils imitent en effet tous deux des gens nobles) et qu'en un autre, il serait un imitateur semblable à Aristophane : ils imitent tous deux des gens qui agissent et font quelque chose [*drôntas*]. Voilà pourquoi, selon certains, ces œuvres sont aussi appelées drames [*dramata*] : elles imitent des gens qui font quelque chose [*drôntas*]. » (Aristote, 2016 : 88)

Par la suite, le drame est divisé en genres. Les genres les plus anciens du drame sont la *tragédie* et la *comédie* qui ont été tous les deux analysés par Aristote dans sa *Poétique*.

« Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut y agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre; et clair que leur agencement ne doit pas être semblable à celui des récits historiques dans lesquels il est nécessaire de faire voir non une action une, mais une seule époque comprenant tous les événements qui se sont alors produits pour un seul ou plusieurs hommes et dont chacun n'entretient avec un autre qu'un rapport fortuit. » (Aristote, 2016 : 123)

C'est un peu subjectif et risqué d'essayer de classer ou d'encadrer mon « *Agnus Dei* » comme une *tragédie*. Par contre, je peux dire que j'ai consciemment essayé d'utiliser certains éléments expressifs (l'harmonie, le mode, le tempo, le rythme, etc.) pour me permettre de suggérer une atmosphère tragique.

Par exemple pour suggérer une atmosphère tragique, j'ai utilisé dans la mélodie beaucoup des intervalles mineurs et diminués (ex. : m 1-5); dans l'harmonie : appoggiature (ex. : m 31), retards (ex. : m 26), note étrangère (ex. : m 11-12), accords de quinte diminuée (ex. : m 26); le tempo : Larghetto ($\text{♩} = \text{c. } 60$); le rythme : figures des notes longues (ex. : m 1-30).

Également, pour illustrer musicalement ce que je viens de dire, je vais aborder le point suivant : *L'argument*. L'argument comporte trois étapes : *l'initiation* (une certaine chose est présentée), *le nœud* (une certaine chose se produit) et *le dénouement* (une certaine chose sera transformée). En ce sens, l'utilisation du motif BACH a servi comme leitmotiv pour la connexion des trois étapes de l'argument. Voir les figures 15, 16 et 17 ci-dessous.

Figure 15 Le motif BACH dans l'*initiation* de l'argument

Larghetto ($\text{♩} = \text{c. } 60$)

Alto

p *mp* *p*

A - gnus A - gnus De - i, A - gnus De — i, qui

Sujet présenté

Figure 16 Le motif BACH dans le *nœud* de l'argument

Le point culminant de la section A

33

S mi - se - re - re

A — se - re - re

T Div. Unis. *p* à 2 *mp*

8 mi - se - re - re

B re — re — mi - se - re - re

B Unis. *p*

— se - re - re —

Début de la section B

solo

Figure 17 Le motif BACH dans le *dénouement* de l'argument

65

S *ff* Div. bis no bis

A *ff* re no bis

T *ff* re re no - bis

B *ff* Div. re - re no bis mi - se - re - re

B *ff* no bis mi - se - re - re

Rappel

2.3.- Adagio

L'œuvre symphonique « *Adagio* » a été composée entre octobre et novembre 2015 pour l'*Atelier de lecture* avec l'Orchestre symphonique de l'Université de Montréal. Cet *Atelier de lecture*, aussi bien que le *Concours des résidences*, sont des projets pédagogiques conçus par le Département de Composition de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Ce nouveau défi a été pour moi une autre occasion d'apprentissage ainsi qu'un endroit spécial pour entendre ma composition. Le terme « *adagio* » vient de l'italien, spécifiquement de l'expression « *adagio* » qui signifie « à l'aise ». Mon « *Adagio* » est inspiré par des passages de l'histoire de Cuba et des expériences personnelles et familiales. Cet ouvrage est dédié également à ma grand-mère, Estela Labrada Aguilar.

2.3.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre

Mes quatre œuvres analysées dans ce mémoire, ont été écrites dans le cadre de ma maîtrise en composition musicale. Cette courte période d'étude de deux ans, a donc fait que l'intervalle de temps entre une composition et une autre a été très bref. C'est pourquoi les sources d'inspiration de ces œuvres sont parfois mélangés ou se ressemblent un peu. Cette période d'étude de ma maîtrise en composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal a coïncidé avec mon processus d'immigration au Canada. Ce thème de l'immigration est donc très présent, soit directement ou indirectement, dans chacune des quatre œuvres. De ce fait, l'œuvre « *Adagio* » est inspirée par mes souvenirs de Cuba. Cette composition fait également allusion à la nostalgie, à la mélancolie et à la solitude de l'exilé.

Émigrer dans un autre pays, quel qu'il soit, signifie beaucoup plus que de changer de territoire, d'apprendre une autre langue ou de s'habituer à un nouveau climat. Plus que tout ça, émigrer dans un autre pays exige de chaque arrivant d'affronter un phénomène anthropologique et social très complexe lié à la *déculturation* et à l'*acculturation*. Ce terme d'acculturation demeure lié à toute une thématique sujette à controverse et qu'il ne serait pas pertinent de développer ici. Ce processus transculturel exige aussi de renoncer à beaucoup de choses et à devenir l'apôtre du détachement. Enfin, nous devons apprendre à dire « Au revoir » et à ne pas regarder en arrière.

2.3.2.- Structure-processus de l'œuvre

Mon « *Adagio* » a une forme *Ternaire composée* ($A^{[a-b]} - B^{[trio]} - A'^{[a-b]}$) avec une partie centrale contrastée. La première section (A) est l'exposition de la pièce et dispose de deux sous-sections. Au début de cette section (A), le thème de la pièce est présenté (a); par la suite, apparaît un court développement du thème (b). La deuxième section (B) est une

partie centrale de type « trio ». Cette section (B) dispose de trois sous-sections : (a) est le point culminant résultant de l'accumulation de tension de la première partie (A); (b) expose la deuxième idée thématique de la pièce; et (c) sert de transition vers la troisième section. La troisième section (A') a deux sous-sections : (a') est le reprise du thème et (b') est un bref développement du thème qui aboutit au climax ainsi qu'à la cadence finale de la pièce. Le Tableau 5 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 5 La Forme de « Adagio »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
A (m. 1 – 18)	a (m. 1 – 9)	<i>Exposition</i> : se compose de deux sous-sections (a – b). Dans la première sous-section (a) se révèle le sujet thématique de la pièce. Le thème est une phrase avec une texture de chorale. La deuxième sous-section (b) est également l'extension d'une phrase dans laquelle ce développe le thème en questions
	b (m. 10 – 18)	
B Trio (m. 19 – 34)	a (m. 19 – 22)	<i>Partie centrale</i> : je considère cette section comme une partie centrale de type « trio » car dans elle se produit un changement de caractère et s'expose une deuxième idée thématique. Cependant, la première sous-section de la partie (B) garde encore similitude avec la section (A) ainsi que la troisième sous-section est une transition où je mélange éléments de la nouvelle idée avec la récapitulation du thème principal.
	b (m. 23 – 31)	
	c (m. 32 – 34)	
A' (m. 34 – 63)	a' (m. 34 – 46)	<i>Réexposition</i> : se compose de deux sous-sections (a' – b'). La première sous-section (a') est une reprise variée du thème. La deuxième sous-section (b') est un autre développement du thème qui mène au climax et au dénouement de la pièce.
	b' (m. 47 – 63)	

2.3.3.- Thème de l'œuvre

Le thème (m. 1–9) de « Adagio » a l'extension d'une phrase ainsi qu'une proportion thématique structurelle de *périodicité*. Ce thème a une texture de *choral harmonisé* car son écriture repose sur un principe fort de verticalité avec certains éléments d'écriture contrapuntique (principe d'horizontalité). Pour cette raison, la ligne mélodique du thème ne

se trouve pas dans une seule voix en particulier, sinon que le thème est le résultat de la combinaison de l'ensemble de toutes les voix. Les origines du choral remontent à la réforme protestante initiée par Martin Luther en Allemagne en 1517. Un exposant de référence obligatoire est Jean-Sébastien Bach. Voir la figure 18 ci-dessous avec l'analyse du thème « *Adagio* ».

Figure 18 Analyse du thème de « *Adagio* »

The musical score for Figure 18 shows the analysis of the 'Adagio' theme across five staves: Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The score is in 4/4 time. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The articulation *pizz.* (pizzicato) is also indicated. The score is annotated with orange boxes highlighting specific musical phrases and dynamics.

Dans la partie centrale de « *Adagio* » apparaît une deuxième idée thématique (m. 23–25) qui a l'extension d'une demi-phrase ainsi qu'une proportion thématique structurale de *périodicité*. Cette deuxième idée thématique a une texture plus *homophonique* avec certains éléments d'écriture contrapuntique. Également, cette deuxième idée thématique introduit un contraste dans le développement de la pièce afin de renouveler l'intérêt. Voir la figure 19 ci-dessous.

Figure 19 La deuxième idée thématique de « *Adagio* »

The musical score for Figure 19 shows the second thematic idea of the 'Adagio' theme for Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.) staves. The score is in 4/4 time. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano). The score is annotated with orange boxes highlighting specific musical phrases and dynamics.

2.3.4.- Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création

La pièce « Adagio » est fortement influencée par l'Impressionnisme musical. La sonorité provient du couplage entre la tonalité et la modalité. En ce sens, l'harmonie a joué un rôle décisif dans la réalisation de cet effet sonore. L'outil harmonique que j'ai utilisé pour créer ma progression était l'*enchaînement des accords*. C'est-à-dire que je me proposais de laisser la plupart du temps une note commune pour le prochain accord. Cette note commune m'a permis de conduire la progression vers l'accord suivant en utilisant généralement des structures de neuvièmes ou de septièmes. Ces accords de neuvièmes et septièmes sont très riches pour combiner à l'intérieur différents intervalles soit : majeures, mineures, augmentée et diminuée. Voir la figure 20 ci-dessous.

Figure 20 L'harmonie dans le début de « Adagio »

The musical score for the beginning of « Adagio » is written for five instruments: Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The time signature is 4/4. The score shows a harmonic progression of chords: A⁻⁷_{dim.}, A^{b5}_{7 13}, F⁻⁷_m, F^{6 5}_m, E^b_m, F^{4 3}_m, and D⁻⁷_m. Dynamics include *pp*, *mp*, *p*, and *pizz.* (pizzicato).

Un autre défi que j'ai rencontré dans cette œuvre était d'appliquer un concept très sage de mon tuteur : *orchestrer la nuance*. C'est dans ses cours de composition que j'ai d'abord entendu parler de ce principe d'orchestration. Ce concept a été l'un des principes d'orchestration qui m'a le plus aidé dans mes processus ultérieurs de composition. Ce que j'ai pu comprendre sur ce phénomène avec M. Belkin est que, quand j'orchestre, il est

important de tenir compte des *intensités* et des *accents* souhaités pour les construire aussi avec la masse orchestrale (non seulement avec l'articulation et la nuance).

Par exemple, si vous souhaitez obtenir un *fortissimo*, il est alors recommandé de construire une section en *tutti*; au contraire, si vous désirez obtenir un *pianissimo*, il est alors recommandé de garder en silence un grand nombre d'instruments et de construire une section de chambre ou solo. C'est important de préciser que ce n'est pas tout dans la musique qui est blanc ou noir; les combinaisons de nuances sont infinies. En conséquence, chaque phénomène est particulier et cela exige une construction spécifique en fonction des caractéristiques expressives de l'idée musicale. Voir la figure 21 ci-dessous.

Figure 21 L'orchestration liée avec la nuance dans « Adagio »

The image displays a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (Cb.). The score is written in a single system with five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The dynamics are indicated by slurs and markings: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The score shows a gradual decrease in volume across the measures, with some instruments playing pizzicato (pizz.) in the later measures. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the orchestration and dynamic control.

Un dernier élément important à souligner est le thème de la *transition* que je me suis proposé de travailler plus en détail dans cette composition. Cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de transitions dans les pièces précédentes mais que je voulais travailler plus consciemment cette question afin de réaliser les liens entre les idées et les sections plus organiquement. Je remercie fortement mon tuteur de m'avoir clarifié de nombreux aspects associés à la transition parce qu'honnêtement, avant de faire mes études de maîtrise en

composition, je ne voyais pas la transition comme l'un des éléments les plus importants pour obtenir plus de cohésion et de fluidité. C'est-à-dire, qu'auparavant dans ma pièce « *Adagio* », la question de la transition avait été pour moi quelque chose de totalement intuitif.

En règle générale, le premier point à considérer au moment de faire la transition est d'analyser les deux idées ou les deux sections que vous souhaitez lier. Cette analyse permet de reconnaître leurs similitudes et leurs différences, ce qui permet de connaître le niveau de contraste entre les deux. À ce moment-là, il est nécessaire d'aller lentement en transformant chaque différence à partir du *principe d'assimilation*²⁴. Les différences entre les deux matériaux musicaux peuvent être multiples : le registre, le rythme, la facture, la texture, l'instrumentation, etc.

Selon Igor Stravinsky dans sa *Poétique musicale* :

« La musique liée au temps ontologique est généralement dominée par le principe de similitude. Celle qui épouse le temps psychologique procède volontiers par contraste. À ces deux principes qui dominent le processus créateur, correspondent les notions essentielles de variété et d'uniformité.

[...] J'ai toujours considéré pour ma part qu'il est en général plus expédient de procéder par similitude plutôt que par contraste. La musique s'affermir ainsi dans la mesure où elle renonce aux séductions de la variété. Ce qu'elle perd en richesses contestables, elle le gagne en solidité craie. » (Stravinsky, 2000 : 83-84)

Pour illustrer cette question dans ma composition, j'aimerais présenter l'exemple suivant :

À la fin de la section B et au début de la récapitulation de ma pièce « *Adagio* », il y a une sous-section de transition (m. 32–34). Dans cette transition, j'ai déplacé le triolet de la percussion aux trompettes et au deuxième cor en *fa*. Parallèlement, j'ai commencé à introduire progressivement des sons longs qui m'ont permis de m'approcher du matériel du début (section A). Finalement, j'ai allongé peu à peu l'apparition du triolet jusqu'à rester une autre fois avec une texture de *choral harmonisé*. Voir la figure 22 ci-dessous.

²⁴ J'appelle *principe d'assimilation*, la capacité qui a un matériau musical d'assumer les caractéristiques distinctives d'un autre matériau musical.

Figure 22 Exemple de transition dans « Adagio »

The musical score for Figure 22, titled « Adagio », shows a transition across various instruments. The staves are arranged vertically: Bsn. 1, Bsn. 2, Cor 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Tbn. 1, Tbn. 2, Perc. 2 (Caisse claire and Grosse caisse), Vln. I, Vln. II, Alt., Vc., and Cb. The music features various dynamics (p, mp) and articulations (pizz., arco) across the instruments. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

2.3.5.- Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale

Au cours de la construction d'un texte théâtral et par la suite de la mise en scène, il est nécessaire de tenir compte de la trajectoire de l'*action dramatique*. Dans la dramaturgie théâtrale, l'*action dramatique* inclut à la fois l'*action physique* et l'*action émotionnelle* des personnages impliqués dans l'histoire. Grâce à l'*action dramatique*, il est possible de construire une histoire crédible ou non, parce qu'elle permet de créer et de dynamiser les personnages de ladite histoire. Donc, l'*action dramatique* exige de répondre constamment aux questions suivantes : Quoi? Comment? Quand? Et où?

Dans la *Poétique* d'Aristote, cet auteur exprime :

« Il faut agencer les histoires et grâce à l'expression leur donner leur forme achevée en se mettant le plus possible les situations sous les yeux; car en les voyant ainsi très clairement, comme si l'on était sur les lieux mêmes de l'action, on pourra trouver ce qui convient et éviter la moindre contradiction interne. » (Aristote, 2016 : 111)

Alors, je me demande : est-ce que j'utilise inconsciemment la dimension de l'*action dramatique* pour composer? Dans un sens, tous les compositeurs utilisent cette dimension (certains plus conscients que d'autres) pour créer une œuvre musicale. Pour moi, le *thème* musical dans une composition est l'équivalent d'un *personnage* de théâtre. Donc, si l'action dramatique dans le théâtre mène un personnage vers son objectif, alors, l'action dramatique dans la musique conduit le thème vers son point culminant.

Un exemple précis de cette question dans mon « *Adagio* », est la façon dont j'ai essayé de mener le thème principal du début jusqu'à la mesure 19 (point culminant de l'exposition) à travers de l'action dramatique, tout en tenant compte de deux tensions musicales : densité-intensité (*crescendo* orchestral avec *crescendo* de nuance) et harmonique (de l'unisson *sol* de la première mesure jusqu'à la modulation vers *la bémol* majeur dans les mesures 18-19 [VI₇-V-I]). Je pense que ces deux outils de tension choisis, m'ont aidé à créer l'effet expressif que je voulais dans cette section de la pièce.

Une prémisse de l'action dramatique dans la composition musicale peut nous aider à comprendre que l'*efficacité* partielle ou totale d'une œuvre musicale ne dépend pas seulement des outils, des ressources ou des procédures utilisées dans la composition, sinon par le *sens expressif* que ces techniques compositionnelles produisent dans le contexte où elles sont introduites. Pour cette raison, penser à l'*action dramatique* est très utile pour moi quand je dois prendre une décision sur un moment précis de ma composition. Igor Stravinsky a dit : « Ce qui nous occupe ici ce n'est donc pas

l'imagination en soi, mais bien l'imagination créatrice : la faculté qui nous aide à passer du plan de la conception au plan de la réalisation. » (Stravinsky, 2000 : 98)

Alors, pour ma part, je décante tout l'arsenal des possibilités dans la composition en me répondant : où suis-je dans ce processus de création, de quoi ai-je besoin ici et comment dois-je le faire? Cependant, les réponses à ces questions varient en fonction du degré de talent, de la connaissance et de l'expérience de chaque compositeur. Pour cette raison, je ne trouve pas toujours les réponses les plus efficaces. Donc, j'essaie encore d'apprendre et d'écrire le plus possible.

2.4.- IV mouvement – Symphonie No.1

L'œuvre exposée ci-dessous constituera l'ultime mouvement de ce qui sera ma toute première symphonie. Le « IV mouvement – Symphonie No.1 » a été composé pendant l'année 2016 pour le *Concert–Lecture* (2017) avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Je me sens très privilégié d'avoir eu la chance de participer à cet événement. Cette composition « IV mouvement – Symphonie No.1 » est une grande fugue pour orchestre qui a été le résultat final de mes cours de Fugue 1 et 2 avec M. Belkin. J'aimerais intituler ma première symphonie « La liberté » parce que je suis séduit par la signification et la connotation de ce mot. Pour moi, la *liberté* inclut dans sa sémantique la possibilité de se diriger vers l'action et le mouvement à partir de notre spiritualité intérieure.

2.4.1.- À propos du contexte dans lequel j'ai composé cette œuvre

Le « IV mouvement – Symphonie No.1 » deviendra le dernier mouvement de ma toute première symphonie que j'ai intitulée « La liberté ». Je me demande encore parfois ce qu'est la liberté. Je considère que la prison la plus implacable et la plus cruelle qu'un homme puisse rencontrer est celle qui se construit dans sa pensée et dans sa parole.

Cette prison se nourrit de la peur et de la croyance que la foi signifie exclusivement *aimer Dieu*. La liberté ne sera jamais accordée par un pays, un gouvernement ou une institution. Pour moi, la vraie liberté est acquise lorsque l'on sait réellement qui l'on est. On peut ainsi aimer pleinement l'être que l'on a été et que l'on sera.

D'un autre côté, cette œuvre est le résultat du travail effectué au cours de mes études supérieures en composition à l'Université de Montréal avec de mon tuteur M. Alan Belkin. Grâce à lui, j'ai eu l'occasion d'améliorer et d'enrichir beaucoup ma technique de composition. En parallèle, M. Belkin m'a soutenu, encouragé et aidé non seulement du point de vue pédagogique, mais aussi en tant qu'ami. C'est pour cette raison que j'ai décidé de lui dédier cette pièce. Je pense que la meilleure manière de le remercier pour son dévouement est de lui offrir ma propre création.

J'espère qu'à la fin de ma maîtrise, je pourrai continuer en écrivant le reste des mouvements. C'est mon désir de pouvoir continuer l'héritage des compositeurs qui ont laissé leur legs dans le développement de ce genre symphonique.

2.4.2.- Structure-processus de l'œuvre

Le « IV mouvement – Symphonie No.1 » est une grande fugue qui a une structure *Ternaire* (A – B – C). La première section (A) est une exposition double et dispose de quatre sous-sections : (a) est l'exposition imitative du sujet; (b) est un divertissement du sujet; (a') est une deuxième exposition imitative du sujet; et (c) est un autre divertissement du sujet. La deuxième section (B) est un développement avec quatre phases ainsi qu'un *preludio*. La troisième section (A') est une reprise en forme de strette qui a quatre sous-sections : (a') est une première strette du sujet; (b) est un divertissement du sujet; (a') est une deuxième strette du sujet; et (c) est un autre

divertissement du sujet qui aboutit au climax ainsi qu'à la cadence finale de la pièce. Le Tableau 6 décompose cette structure avec leurs parties et processus respectifs.

Tableau 6 La Forme du « IV mouvement – Symphonie No.1 »

SECTIONS	SOUS-SECTIONS	PROCESSUS
A (m. 1 – 42)	a (m. 1 – 10)	<i>Exposition</i> : se compose de quatre sous-sections (a – b – a' – c) : dans (a) se présente le sujet par imitation; (b) est un divertissement du sujet; (a') est une deuxième présentation par imitation du sujet; et (c) est un deuxième divertissement du sujet.
	b (m. 11 – 30)	
	a' (m. 31 – 37)	
	c (m. 38 – 55)	
B (m. 56 – 172)	Phase 1 (m. 56 – 71)	<i>Développement</i> : se compose de quatre phases et un « prehictus ». Les outils du contrepoint employés pour créer et développer chaque phase ont été : l'ampliation, troqués, miroir, variation-variante, la réélaboration des motifs, etc. La dernière phase est ce que je dénomme le <i>prehictus</i> puisque cette section sert de prélude et prépare l'arrivée de la récapitulation.
	Phase 2 (m. 72 – 81)	
	Phase 3 (m. 82 – 108)	
	Phase 4 (m. 109 – 146)	
	Prehictus (m. 147 – 172)	
A' (m. 173 – 222)	a (m. 173 – 179)	<i>Reprise en strette</i> se compose de quatre sous-sections (a – b – a' – c) : (a) est une reprise en strette où la imitation se produit près de la fin de l'intervention précédente; (b) est un autre divertissement du sujet; (a') est une deuxième reprise en strette où la imitation se produit presque au milieu de l'intervention précédente; (c) est un autre divertissement du thème qui mène au climax et au dénouement de la pièce.
	b (m. 180 – 193)	
	a' (m. 194 – 201)	
	(c) Divertissement (m. 202– 210)	
	Climax (m. 211 – 222)	

2.4.3.- Thème de l'œuvre

Le sujet (m. 1–4) du « IV mouvement – Symphonie No.1 » a l'extension d'une demi-phrase ainsi qu'une proportion thématique structurelle de *périodicité*. À l'intérieur de ce sujet cohabitent deux motifs contrastants qui m'ont permis d'avoir un champ de possibilités de développement beaucoup plus vaste. La particularité du premier motif est la répétition d'un même son, ce qui lui donne un caractère plus rythmique. Au contraire, la

particularité du second motif est le mouvement de gamme, ce qui lui donne un caractère plus mélodique. La combinaison et l'alternance de ces deux motifs ont donné naissance au thème de cette composition. Voir la figure 23 ci-dessous.

Figure 23 Le sujet du « IV mouvement – Symphonie No.1 »

Andante moderato ♩ = 88

Violoncello

Motif 1 Motif 2

Une caractéristique typique du processus d'écriture de la fugue est que son sujet soit présenté par une voix en particulier et ensuite que ledit sujet soit imité dans une autre voix à une autre hauteur. Au cours de cette imitation du sujet dans une nouvelle voix, la voix précédente continue en jouant une mélodie qui sert de complément au sujet imité. Cette mélodie complémentaire accompagne le sujet principal s'appelle *contresujet*. Le contresujet (m. 4–7) du « IV mouvement – Symphonie No.1 » a été écrit en contrepoint renversable afin que je puisse le placer à n'importe quelle voix. Également, j'ai essayé de créer un contresujet qui répond aux exigences du sujet, mais avec un aspect autonome aussi. Voir la figure 24 ci-dessous.

Figure 24 Le contresujet du « IV mouvement – Symphonie No.1 »

Imitation du sujet dans une nouvelle voix

Contresujet

2.4.4.- Quelques éléments du système de moyens expressifs musicaux qui définissent mon style de création

L'œuvre « IV mouvement – Symphonie No.1 » est le travail de composition le plus long que j'ai fait jusqu'à présent. Réussir à garder l'intérêt de l'auditeur tout au long de la pièce a été l'un des plus grands défis que j'ai rencontré au cours de mon processus d'écriture. C'est pour cette raison que je me suis donné le devoir de chercher encore plus sur le potentiel de développement offert par les *formes d'élaborations du matériel musical*.

L'*identité* est la forme la plus simple d'élaboration qui existe, mais pas moins utile que le reste. L'identité consiste, entre autres, à faire référence à une idée musicale précédente sans la répéter littéralement. Cela se réalise en réutilisant certains éléments expressifs de l'idée musicale précédente, de manière à ce que la référence soit facilement reconnaissable. Par exemple, dans mon premier divertissement (m. 11–30) de l'exposition, j'utilise l'identité comme la composante génératrice de cette section. C'est-à-dire, j'ai conservé l'anacrouse du thème au début de la phrase et j'ai laissé une queue des notes répétées à la fin de la phrase pour que cela puisse faire certaine allusion.

En même temps que ces deux éléments d'identités (l'anacrouse et la queue des notes), d'autres éléments contrastés de l'idée initiale coexistent au sein du même passage musical. Ces nouveaux éléments qui définissent le contraste entre ces deux parties (l'exposition du thème et le premier divertissement) sont les suivants : l'instrumentation (pour la première fois dans l'œuvre on entend la famille des bois), le registre (pour la première fois on entend le registre suraigu par le piccolo) et la nuance (pour la première fois la musique joue *mezzo forte*). À partir de la combinaison de ces éléments d'identité et de contraste, j'ai construit le premier divertissement de cette fugue symphonique. Voir la figure 25 ci-dessous.

Figure 25 Fragment d'identité dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »

The musical score for the IV movement of Symphony No. 1, Figure 25, shows a fragment of identity. The score is for a full orchestra, including Piccolo, Flute, Horn I, B♭ Clarinet I, B♭ Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello. The score is marked with '10' and features annotations for 'Anacrouse' and 'Queue des notes répétées'. Dynamics include *mf*, *mp*, and *mf*. The score shows a complex rhythmic pattern with many repeated notes.

Dans l'optique que nous avons privilégiée dans cette composition, le processus inverse de l'*identité* est le *contraste*. Mais, de la relation harmonieuse entre les deux dépend la continuité ou non du matériel musical. En d'autres termes, la narration musicale ne doit pas être maintenue égale tout le temps; il n'est pas recommandé non plus de changer constamment. Il faut donc alterner. Cependant, afin que la composition soit cohérente, il est toujours nécessaire d'ajouter beaucoup plus d'*identité* que de *contraste*.

Pour moi, le *contraste* consiste, entre autres, à faire référence à ces éléments divergents et potentiels qui font partie ou non de l'idée précédente mais qui n'ont pas été dévoilés jusqu'à ce moment-là dans la composition. À partir du niveau de différence qui s'établit entre le contraste et le matériel musical précédent, on peut parler d'un *contraste radical* ou d'un *contraste dérivé*. Pour ma part, l'utilisation du contraste dans le « IV mouvement – Symphonie No.1 » m'a permis de renouveler l'intérêt au cours de la narration. Cependant,

il reste encore l'anacrouse et la répétition des notes comme le deux éléments d'identités qui relient le passage avec le thème principal de l'œuvre. Voici dans la figure 26 un des exemples de contraste.

Figure 26 Fragment de contraste dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »

Comme je l'ai déjà mentionné, d'autres formes d'élaboration du matériel musical utilisées par de nombreux compositeurs viennent des techniques contrapuntiques comme par exemple : la séquence (ou marches harmoniques), l'augmentation ou la diminution rythmique, le contrepoint renversable, le miroir, le canon, etc. Cependant, ces techniques du contrepoint sont étroitement liées aux procédures précitées. C'est-à-dire que la *séquence* peut être liée à *l'élaboration de motifs*, *l'augmentation* et *la diminution* peuvent être liées à *la variante*, le contrepoint *renversable* et le *miroir* peuvent être liés à *la variation*, le *canon* peut être lié à *l'identité*, etc.

Certaines de ces techniques ont également été utilisées au cours du développement de ma composition. Dans la mesure 81, il est possible d'apprécier un exemple d'augmentation du sujet dans le cor en *fa* et après dans la trompette en *si bémol*. Cette augmentation établit automatiquement une variante du sujet en déplaçant les accents métriques et rythmiques de celui-ci. Voir la figure 27 ci-dessous.

Figure 27 Fragment d'augmentation dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »

The musical score for the fourth movement of the symphony, specifically the augmentation fragment, is presented across multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet I (B♭ Cl. I), B♭ Clarinet II (B♭ Cl. II), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), Cor I, B♭ Trumpet I (B♭ Tpt. I), Glockenspiel (Perc. I), Wood Blocks (Perc. II), Crotales (Perc. III), Harp (Hrp.), Cello (Cél.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Alt.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with the augmentation fragment clearly marked. Dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *f* are indicated throughout. Performance instructions include 'Con sord.' (Con sord.), 'Glockenspiel', 'Wood Blocks', 'Crotales', 'Triangle', 'pizz.' (pizz.), 'Div. arco' (Div. arco), and 'Unis arco' (Unis arco). The augmentation fragment is labeled 'Augmentation du sujet' and shows the original subject being played at a faster tempo.

La technique du *miroir* a été un autre outil du contrepoint que j'ai utilisé dans le développement de cette composition. La technique du miroir consiste à imiter chaque intervalle du sujet d'une manière contraire à la direction d'origine. Une tierce ascendante par exemple, devient une tierce descendante et vice-versa. Pour obtenir une symétrie correcte, il est nécessaire d'établir un *son axe* à partir duquel tous les intervalles du sujet original sont imités dans le sens opposé. Dans mon cas, j'ai utilisé la note *ré* car à partir de ce son, la gamme vers le haut et vers le bas devient symétrique. Donc, J'ai assumé la

note *sol bémol* comme le son de base du sujet initial et j'ai assumé la note *ré* comme le son axe pour réaliser l'imitation contraire ou en miroir. La technique du miroir peut également être considéré comme une variation. Voir la figure 28 ci-dessous.

Figure 28 Fragment de miroir dans « IV mouvement – Symphonie No.1 »

The figure displays a musical score for a 'Fragment de miroir' (Mirror Fragment) in the IV movement of Symphony No. 1. The score is written for Alto (Alt.), Violoncelle (Vc.), and Contrebasse (Cb.), with a detailed piano accompaniment. The piano part features a sequence of notes with labels: 'solb = ré', '4e', '2e', '6e', '5e', '2e', '4e', and 'dim.', indicating a mirrored structure. The score is marked with 'pizz.' and 'p' (piano). A box with the number '75' is present above the Alto staff.

2.4.5.- Liens de la dramaturgie avec ma composition musicale

Quand, conjointement avec mon tuteur, j'ai décidé de composer cette œuvre, deux pensées me sont venues à l'esprit. La première était liée au défi d'écrire une symphonie, la seconde était liée à l'idée de finaliser avec une fugue la symphonie. Alors, je me demandais comment je pouvais utiliser ces structures formelles prédéfinies à mon avantage.

Encore une fois, la dramaturgie m'a apporté une réponse à mes inquiétudes. Dans les sections précédentes de mon mémoire, j'ai fait allusion à diverses composantes de la dramaturgie telles que : le drame, l'argument et l'action dramatique. Toutes ces composantes, et d'autres moins significatives, sont présentées dans chacune des quatre

œuvres abordées dans ce texte. Cependant, toutes ces composantes seraient déconnectées et agiraient par hasard sans l'hégémonie de la *structure dramatique*.

Pour moi, la *structure dramatique* est la composante vertébrale de toute création artistique. En effet, la structure dramatique organise les différentes composantes dramaturgiques : d'espace-temporalité (action, temps et lieu), discursives (dialogues, indications scéniques, personnages et narrateurs), dramatiques (désirs et conflits), structure de surface (chaîne d'actions et l'actions logiques), structure profonde (métaphore, isotopies²⁵ et « ideosemas²⁶ »), les formes de la structure (ouvert, fermé, linéaire, circulaire, fragmentée, continu-discontinu, par cadres) ainsi que le texte dramatique (épisodes, scènes, actes, cadres, images).

À mon avis, l'utilisation appropriée de ces composantes de la structure dramatique, nous permet de conduire la narration vers le climax de façon plus efficace. À propos de l'importance du climax dans l'œuvre, Howard Lawson expose :

« Le climax d'une œuvre – puisqu'il est le point où la lutte de la volonté consciente pour parvenir à leurs fins atteint son intensité maximale et sa dimension maximale – est la clé de l'unité de l'œuvre. Il est la base même de l'action, et il détermine la valeur et l'importance des événements qui l'ont précédé. Si le climax manque de force et d'inévitabilité, la progression sera faible et confuse parce qu'elle carence d'un but. »²⁷ (Howard, 1976 : 270)

Cependant, quel est le lien entre la structure dramatique et la construction de mon œuvre?

Un exemple spécifique de cette question, est possible de l'apprécier en expliquant la planification que j'ai fait pour construire le climax (m. 211-222) de ma composition « IV mouvement – Symphonie No.1 ». À la fin de l'exposition (sous-section c), j'ai composé un

²⁵ Isotopie : terme utilisé dans la sémantique pour décrire la présence d'un même sème dans plusieurs termes d'un texte, ce qui permet de les relier entre eux. Les isotopies sémantiques (également appelés les concordances de sens) forment des réseaux de cohérence sémantique dans un texte.

²⁶ *Ideosema* (en espagnol) : ce terme vient de l'école socratique de Montpellier et il a été créé par Edmond Cros. L'*ideosema* est un outil méthodologique qui nous permet de faire une analyse socio-textuelle. Pour Cros, nous pouvons toujours trouver l'origine de ces structurations dans une pratique sociale.



²⁷ Traduction faite par Luis Ernesto Peña Laguna (du texte en espagnol au français)

deuxième divertissement (m. 38-55) du thème principal. Même si la *sous-section c* représente le point culminant dans son contexte, j'ai gardé intentionnellement certains éléments de son potentiel expressif pour une utilisation ultérieure de ce matériel musical. Alors, au début du climax de cette composition (m. 211), j'ai réexposé ce même matériel musical en l'enrichissant avec des éléments tels que : la masse orchestrale (un grand *tutti*), l'ornement (trille), l'accentuation (*sforzando*) et le registre (*la* ⁻¹ – *mi* ⁶). Ce souvenir m'a aidé à établir un lien dramatique avec le début de l'œuvre et de consolider la structure interne de l'œuvre.

En même temps, ce matériel musical m'a servi de pont pour arriver au point culminant (m. 216-222). À partir de la mesure 2016 les motifs 1 et/ou 2 (Voir la figure 23) du thème principal sont entendus dans les instruments graves par augmentations (bois : Bsns.; cuivre : Tbn. - tuba; et cordes : Vlc. – Cb.), et par diminution dans les instruments aigu de l'orchestre. Tout cela se passe dans un contexte dissonant ce qui nous amène à un accord de sixte française ($V^4_3 \flat^5$) de *la* à la fin de la mesure 221.

D'un autre côté, de toute la gamme complète de composantes liées à la structure dramatique, je ferai aussi référence à un exemple précis de l'utilisation de l'*isotopie* dans ma composition. Comme je l'ai expliqué plus haut dans la section « 2.4.3 Thème de l'œuvre », à l'intérieur du sujet de cette fugue cohabitent deux motifs contrastants qui m'ont permis d'avoir un champ de possibilités de développement beaucoup plus vaste. Du point de vue dramaturgique, l'*isotopie* m'a aidé à assembler le sujet avec les différents divertissements de manière plus cohérente. Aux éléments métrorhythmiques qui font référence soit au motif A ou soit au motif B, je leur dénomme *connotations isotopiques du sujet*. Voir le Tableau 7 ci-dessous.

Tableau 7 Quelques exemples de connotations isotopiques du sujet de la fugue

Motifs du sujet	Connotations isotopiques du sujet
A 	Exemple 1 (m. 11 – 13)
	Exemple 2 (m. 18 – 22)
	Exemple 3 (m. 28 – 30)
	Exemple 4 (m. 48 – 49)
	Exemple 5 (m. 53 – 54)
	Exemple 6 (m. 69 – 70)
	Exemple 7 (m. 81 – 84)
	Etc.
B 	Exemple 1 (m. 12 – 13)
	Exemple 2 (m. 22 – 26)
	Exemple 3 (m. 38 – 40)
	Exemple 4 (m. 90 – 94)
	Exemple 5 (m. 147 – 160)
	Exemple 6 (m. 180 – 196)
	Exemple 7 (m. 202 – 211)
	Etc.

Conclusion

Il est presque impossible de refléter dans ce mémoire tout l'apprentissage, toutes les expériences acquises ainsi que la somme de travail allouée à mes études de maîtrise en composition musicale à l'Université de Montréal. Mon but principal est de faire ressortir les éléments les plus significatifs de mes recherches et leurs résultats concernant l'influence de la dramaturgie dans mon processus de création musicale.

Cependant, comme l'indique le titre de ce mémoire, cette recherche est une approche vers la pensée de Stravinsky, un contact avec quelques idées d'Aristote sur la dramaturgie et leurs liens avec mon processus de création musicale. Donc, les éléments de la dramaturgie exposés dans ce texte ne constituent ni une méthode de composition ni un système d'analyse en soi. De même, cette recherche ne vise pas à imposer une vérité absolue mais plutôt de partager mon expérience personnelle avec la composition musicale.

Les composantes de la dramaturgie théâtrale telles que : le drame, l'argument, l'action dramatique, la structure dramatique, etc., m'ont permis de mieux comprendre des phénomènes musicaux semblables, qui, parfois sont plus abstraits et plus difficiles à analyser acoustiquement. C'est-à-dire, l'étude du drame dans le théâtre m'a aidé à établir certaines analogies avec le style musical et les atmosphères sonores. Pour sa part, l'étude de l'argument dans le théâtre m'a permis d'analyser plus clairement où se dirige le thème principal de mes compositions. Également, l'étude de l'action dramatique dans le théâtre m'a permis de sélectionner plus consciemment l'outil le plus approprié pour le contexte où il sera employé pendant le développement de l'œuvre. Finalement, l'étude de la structure dramatique dans le théâtre m'a aidé à organiser de façon plus organique des idées et le matériel musical dans la forme sélectionnée.

Je crois qu'en faisant allusion à ces composantes dramaturgiques ainsi qu'au discours musical en général, cela pourrait servir de référence à d'autres compositeurs émergents qui comme moi, ont besoin d'être guidés et d'organiser de manière plus cohérente leurs idées musicales. Également, les idées et les liens entre les lois du théâtre et les créations musicales présentées ici, peuvent servir comme point de départ à d'autres recherches ou à d'autres thématiques liées à la dramaturgie musicale.

Ces deux années d'études avec M. Alan Belkin, m'ont permis d'affiner de nombreux aspects liés à l'orchestration, aux parties de l'œuvre musicale (les points culminants, les transitions, les conclusions), à l'harmonie, aux techniques contemporaines et à d'autres aspects clés de la création musicale et de ses besoins. En général, cette maîtrise a été pour moi un point de départ dans l'art de la création. Je suis très reconnaissant pour les progrès que j'ai pu réaliser au cours de cette période, mais en même temps, je suis conscient des nombreux aspects que je dois encore perfectionner ou découvrir dans ma création.

Bibliographie

- Aristote. (2016). *Poétique* (20e ed.). (M. Magnien, Ed., & M. Magnien, Trans.) Paris, France: Livre de Poche. Librairie Générale Française.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (N. Lamuraglia, Trans.) Buenos Aires, Argentine : Ricordi Americana.
- Barba, E. (2010). *Obras seleccionadas* (Vol. III). (A. Woolf, Trans.) La Havane, Cuba : Alarcos.
- Barenboim, D. (2008). *El sonido es vida. El poder de la música*. Argentine : Norma.
- Brüderlin, M. (2013, août 14). *L'art abstrait du xxe siècle, autour de l'arabesque*. Retrieved octobre 2, 2016 from Perspective : <http://perspective.revues.org/1238>
- Busoni, Ferruccio. (1990). *L'esthétique musicale*. Textes réunis et présentés par Pierre Michel (Traduits de l'allemand par Dollé, Daniel. & Masotta, Paul) Paris, France: Minerve, Musique ouvert.
- Demolins, Edmond (1896) *La science sociale*. Suivant la méthode d'observation (11e année) (Vol. XXI). Paris, France : Bureaux de la revue. Librairie de Firmin-Didot.
- Dys, L. (1985). *Le problème de la pensée musicale*. Havane, Cuba : Editorial Pueblo y Educación.
- Fernández, Olga (2005). *Solo de música cubana*. (1e ed). Quito, Equateur : ABYA-YALA.
- Forte, Allen, & Steven, E. (2003). *Análisis Musical. Introducción al análisis de Schenker*. Barcelone, Espagne : Idea Books.
- Fubini, Enrico. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Espagne: Alianza Música.
- Gulianitskaya, N. (1984). *Introducción à armonía contemporánea*. (J. Blanco Díaz, Trans.) Havane, Cuba : Editorial Pueblo y Educación.
- Hindemith, P. (1977). *Armonía tradicional*. Havane, Cuba : Ediciones musicales.
- Howard Lawson, J. (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. Havane, Cuba : Editorial Arte y Literatura.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelone, Espagne : Ideas Books.
- LaRue, J. (1989). *El análisis del estilo musical*. Barcelone, Espagne : Labor.
- Leonard, M. B. (2000). *El estilo en la música*. Madrid, Espagne : Ediciones Pirámide.

- Martí, J. (1975). *Obras completas* (Vol. 15). La Havane, Cuba : Editorial de Ciencias Sociales.
- Oron, A. (2011, août). *Arrangements et transcriptions des travaux en utilisant le nom Bach (Le motif BACH)*. Retrieved juin 12, 2017 from Bach cantatas website: <http://www.bach-cantatas.com/Arran/L-BACH.htm>
- Pavis, P. (2004). *Diccionario del teatro*. Holguín, Cuba : Empresa Poligráfica ARGRAF José Miró Argenter.
- Padilla, A. (2000). *El análisis dialéctico*. Buenos Aires, Argentine : Editorial musica e investigación.
- Péquignot, B. (2013, janvier 1). *De la performance dans les arts. Limites et réussites d'une contestation*. Retrieved septembre 24, 2016 from CAIRN.INFO/revue Communications : <https://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-9.htm>
- Persichetti, Vincent. (1985). *Armonía del siglo XX*. (Alicia Santos, Trans.) Madrid, Espagne: Real Musical.
- Piston, W. (2012). *Tratado de armonía*. (J. Milán, Trans.) Madrid, Espagne : Idea Musical.
- Sagaert, C. (2013, janvier 17). *L'art et la laideur*. Retrieved 23 novembre, 2016 from Implications philosophiques: <http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/lart-et-la-laideur/>
- Salzer, F. (1995). *Audición estructural. La coherencia tonal en la música*. (E. Labor, Ed., & P. Chicot, Trans.) Barcelone, Espagne.
- Scherer, J. (1976). *La dramaturgia clásica en Francia*. (L. Mauron, Trans.) Buenos Aires, Argentine : GeidoesCor, S.A.
- Schönberg, A. (1992). *Tratado de armonía*. (R. Barce, Trans.) Madrid, Espagne : Real Musical.
- Skrebkov, C. (1987). *Manual de polifonía*. (A. Cherkásov, Trans.) Moscou, Russie : Édition musicale.
- Stravinsky, Igor. (2000). *Poétique musicale : sous forme de six leçons*. (M. Soumagnac, Ed.) France: Harmoniques Flammarion.
- Ruiz Pérez, M. (2008). *Teoría de la entonación de Asáfiev*. Havane, Cuba : Editorial CIDMUC.
- Rodríguez Alemán, M. (1990). *Bertolt Brecht y otros escritos sobre el teatro*. Santiago de Cuba, Cuba : Editorial Oriente.

Rodríguez Esplugas, L. (1992). *La influencia de los medios expresivos en la música*. Havane, Cuba : Editorial Pueblo y Educacion.

Rodríguez Esplugas, L. (2003). *Doce temas de análisis musical para el Nivel Medio*. Cahiers de notes sur *l'Analyse musicale*. Conservatoire « Guillermo Tomás » Guanabacoa, Cuba : Edition pour les écoles.

_____ (1870) *Encyclopédie du Dix-neuvième siècle*. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts (3e édition) (Vol. 11). Mot : *Grèce ancienne*; section : *Histoire politique*. Paris, France : Imprimerie H. Carion.

_____ (2013, mars 20). *Gamme synthétique*, 90963671. Retrieved juin 9, 2017 from Wikipédia.: https://fr.wikipedia.org/wiki/Gamme_synth%C3%A9tique

Annexe : Partitions et enregistrements présentés

Trois des mes quatre compositions musicales analysées dans ce mémoire, ont été jouées et enregistrées au cours des mes études supérieures à l'Université de Montréal. Ces trois œuvres enregistrées sont les suivantes: « *Adagio* », « *Agnus Dei* » et « IV mouvement – Symphonie No.1 ». Par contre, la composition pour trompette « *Légende* » n'a pas été interprétée jusqu'à présent.

L'œuvre « *Adagio* » a été enregistrée le 22 janvier 2016 dans l'*Atelier de lecture* avec l'Orchestre Symphonique de l'Université de Montréal. Cette orchestre n'a qu'un seul hautbois, cela est la raison pour laquelle, j'ai remplacé dans la partition générale le deuxième hautbois par une troisième clarinette en *si* bémol. Au jour prévu pour cette activité, le musicien qui joue le piccolo n'est pas venu, cela est la raison pour laquelle, un violoniste a joué le rôle de piccolo. Au cours de cet *Atelier de lecture*, chaque compositeur avait une demi-heure avec l'orchestre et le chef (dans mon cas, c'était l'étudiante de direction d'orchestre Lori Antounian), donc, étant qu'un exercice de lecture, ma composition a été jouée très lentement.

L'œuvre « *Agnus Dei* » a été enregistrée le 11 avril 2016 dans le concert offert par le Chœur de l'Université de Montréal sous la direction de Raymond Perrin à la Salle Claude Champagne. L'enregistrement a une durée de 3:25 minutes. Cette interprétation n'a pas tenu compte des indications faites dans la partition à propos de chanter certaines phrases à solo, deux et *tutti* (un petit détail mais, je n'ai pas conçu cette œuvre pour être chantée en *tutti* seulement).

L'œuvre « IV mouvement – Symphonie No.1 » a été enregistrée le 13 avril 2017 dans le concert-lecture offert par l'Orchestre Symphonique de Montréal (OSM) sous la direction du chef assistant Adam Johnson. Il est stipulé dans le contrat signé par la Faculté de musique

de l'Université de Montréal, l'Orchestre Symphonique de Montréal et moi en tant que compositeur, que : « L'enregistrement ne peut être utilisé que pour des fins d'archives. En aucun cas, cet enregistrement (sonore et vidéo) ne sera mis en ligne sur Internet, ni utilisé à titre de démonstration, de publicité, outil de vente ou autre. »

*Dédié à Laury Laguna Labrada,
« L'œuvre a été inspirée sur le rétablissement historique des relations
diplomatiques entre Cuba et les États-Unis »*

Légende

I.- Trifulca / II.- Juyuyo / III.- Rebumbio

2015

Trompette en do

avec des éléments du folklore cubain



Luis Ernesto Peña Laguna

Copyright 2015 © archives personnelles du compositeur
Cet ouvrage est protégé par CENDA et SGAE. Droits réservés

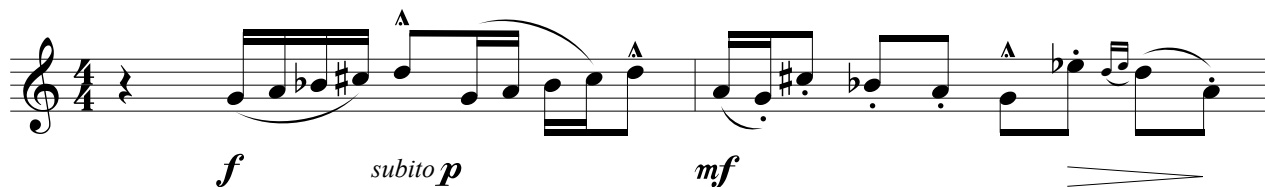
Légende

01.- Trifulca

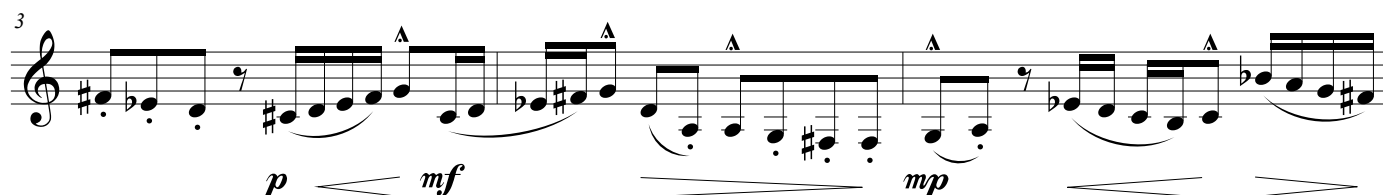
Andante Moderato (♩ = c. 92)

Luis Ernesto Peña Laguna (2015)

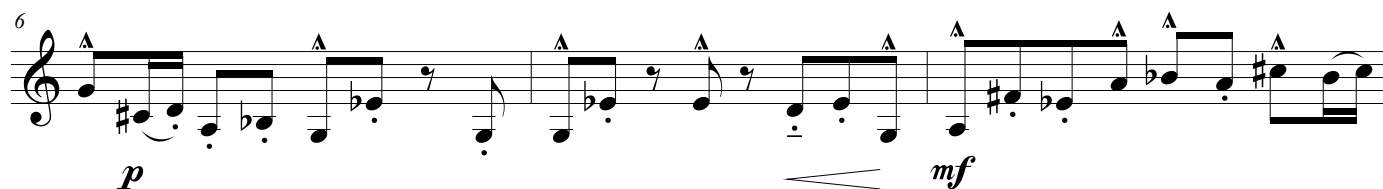
Trumpet in C



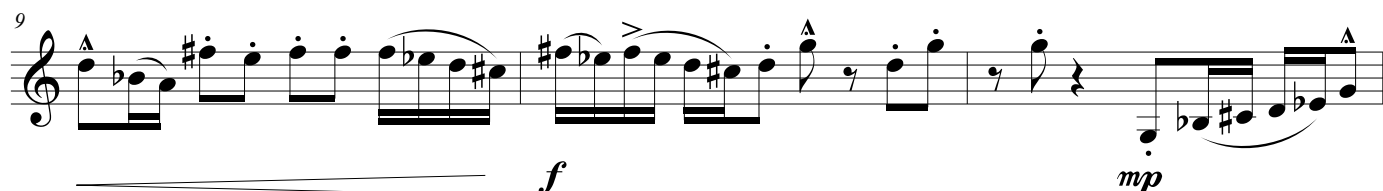
C Tpt.



C Tpt.



C Tpt.



C Tpt.



C Tpt.



C Tpt. 18

pp

C Tpt. 21

mp *sfz* *mf*

C Tpt. 24

p *f*

C Tpt. 27

mf

C Tpt. 30

f *sfz* *f*

C Tpt. 33

mp *mf*

C Tpt. 36

f *cantabile* *mf*

C Tpt. 39

mp *p* *pp* *cresc. molto*

C Tpt. 42

fz *p* *mp*

C Tpt. 45

mf *f*

C Tpt. 48

f *sfz*

C Tpt. 51

ff *con brio*

C Tpt. 55

f *subito p* *mf* *fp* *fp*

C Tpt. 58

f *subito p* *mf* *fp* *fp*

C Tpt. ⁶¹

f *subito p* *mf* *fp* *mf*

C Tpt. ⁶⁴

mp *mf*

C Tpt. ⁶⁷

mf *mp* *sf*

C Tpt. ⁷⁰

mf *p* *pp* *f* *sfz*

Trumpet in C

p *sfz* *subito p* *sf* *mf*

C Tpt.

6

mp *sf* *mf* *f*

C Tpt.

C Tpt.

14

mf *p* *dolce* *mp*

C Tpt.

19

3

p *pp*

C Tpt.

cresc. poco a poco

C Tpt. 30

f sf fp sf mf sf

C Tpt. 34

fp sf fp mf

C Tpt. 39

f

C Tpt. 42

fz sfz subito p dolce mp

C Tpt. 47

mf espress.

C Tpt. 52

f marcato sf fp sf

C Tpt. 57

fp mf sf

C Tpt. 63

f

C Tpt. 68

ff

C Tpt. 72

subito p *f*

C Tpt. 76

C Tpt. 81

ff *sffz*

Légende

03.- Rebumbio

Presto (♩ = c. 200)

Luis Ernesto Peña Laguna (2015)

Trumpet in C

con brio ***sfz*** ***mf*** ***f*** ***mp*** ***sf***

C Tpt.

p ***mp*** ***mf*** *cantabile*

C Tpt.

mp ***mf*** ***mp***

C Tpt.

f ***p*** ***mp*** *leggiero* ***mf***

C Tpt.

p ***pp***

C Tpt.

mp ***sf*** ***sf*** ***mp***

C Tpt. 43

pp

C Tpt. 49

mp sf > mf f

C Tpt. 56

subito p mp mf

C Tpt. 63

f mf

C Tpt. 69

f marcato

C Tpt. 76

mf cantabile sfz marcato

C Tpt. 82

mf sfz

C Tpt. 88

sf sfz ff

C Tpt. 95

sf sfz ff

C Tpt. 102

f sfz ff

C Tpt. 108

mf f sfz ff

C Tpt. 115

mf f sfz ff

C Tpt. 122

dim. poco a poco sfz

C Tpt. 127

f sf mf

C Tpt. 134 *subito p* *pp* *f*

C Tpt. 142 *mf* *dim. poco a poco*

C Tpt. 149 *mp* *p* *cresc. poco a poco*

C Tpt. 155 *mf* *f* *ff*

C Tpt. 162 *sfz* *ff*

C Tpt. 168

C Tpt. 174 *fp* *fff*

Detailed description of the musical score: The score is for a C Trumpet part, labeled 'C Tpt.' on the left of each staff. It consists of seven staves of music, numbered 134 to 174. The key signature is one sharp (F#). The time signature starts in 4/4, changes to 3/8 at measure 149, and returns to 4/4 at measure 162. The music features various dynamic markings and articulation marks. Staff 1 (134-141) starts with a *subito p* marking, followed by *pp* and *f*. Staff 2 (142-148) begins with *mf* and includes a *dim. poco a poco* marking. Staff 3 (149-154) starts with *mp* and *p*, followed by a *cresc. poco a poco* marking. Staff 4 (155-161) shows a progression from *mf* to *f* to *ff*. Staff 5 (162-167) includes *sfz* and *ff* markings. Staff 6 (168-173) and Staff 7 (174) conclude with *fp* and *fff* markings. The score includes numerous slurs, accents, and crescendo/decrescendo hairpins.

*Dédié à ma grand-mère Estela Labrada Aguilar,
« L'œuvre a été composée pour le Chœur de l'Université de Montréal »*

Agnus Dei

Inspiré par des passages bibliques sur la crucifixion

2015

Chœur mixte

Pièce contrapontiste pour cinq voix



Luis Ernesto Peña Laguna

Copyright 2015 © archives personnelles du compositeur
Cet ouvrage est protégé par CENDA et SGAE. Droits réservés

Agnus dei

Pour le Chœur de l'Université de Montréal

Larghetto (♩ = c. 60)

Luis Ernesto Peña Laguna (2015)

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Bass

solo p *mp* *tutti p*

A - gnus A - gnus De - i, A - gnus

5

S

A

T

B

B

mf *solo mp*

De i, qui tol lis qui tol - lis pec -

9

S

A

T

B

B

ca - ta mun - di,

à 2 *p* A gnus

à 2 *p* A gnus

à 2 *p* tutti A - gnus

13

S

A

T

B

B

tutti *mp* *cresc.* A gnus De -

tutti *mp* *cresc.* A - gnus De - i, A - gnus

mp *cresc.* A - gnus De i, A gnus

17

S

A *mf* i, *p* A - gnus De ____

T *tutti p* qui tol lis pec -

B *mf pp* De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

B *mf* De - i,

20

S *p* qui tol lis

A ____ i, qui tol lis

T *mp* ca - ta mun - di, A - gnus

B mun di,

B *mp* A - gnus

24

S *mp* pec - ca

A *mp* *cresc.* pec - ca - ta mun - di, pec - ca

T *cresc.* De - i, pec - ca - ta mun di, pec -

B *mp* *cresc.* pec - ca - ta mun - di,

B De i,

27

S *mf* ta mun di,

A *mf* ta mun - di,

T *mf* *cresc.* ca - ta mun - di, pec - ca ta

B *mf* pec - ca

B *mf* *cresc.* pec - ca - ta

30

f *espress.*

S mi se re re

A *f* mi se re re mi

T *f* mun di, mi se re re

B *cresc.* *f* ta mun di, mi se re re mi se

B Div. *f* Unis. Div. *f* mun di, mi se re re mi

33

p

S mi se re re

A se re re

T Div. Unis. *p* mi se re re

B *p* re re

B Unis. *p* se re re

37

S

A

T

B

B

8

p

solo

mp

à 2

mi - se - re - re no _____ bis _____

mi - se - re - re

mp

Oh _____

41

S

A

T

B

B

8

mp

cresc.

tutti

mf

mi _____ se - re - re - no _____ bis mi se - re - re - no _____

cresc.

tutti

mf

mi _____ se - re _____ re no -

mp

tutti

mf

no _____ bis mi - se - re - re no _____

mf

mi - se - re - re no _____ bis

45 *mf* *cresc.*

S mi - se - re - re - no _____ bis _____

A *cresc.*
bis mi - se - re _____ re -

T *cresc.*
8 bis mi _____ se _____ re - re

B *cresc.*
bis mi _____ se - re - re

B *cresc.*
mi _____ se _____ re re no _____

48

S _____ mi _____ se - re - re _____ no - bis mi - se - re -

A mi - se - re _____ re no _____ bis _____ mi - se -

T 8 mi _____ se - re _____ re mi _____ se - re _____ re

B no _____ bis mi - se - re - re no _____ bis

B bis _____ mi - se - re _____ re mi - se -

52

S *f* Div. *Unis.*

re no _____ bis mi - se -

A *f*

re re no _____ bis mi - se - re re

T *f*

no - bis mi _____ se - re - re mi - se - re - re no _____

B *f*

no _____ bis mi _____ se - re - re _____

B *f*

re - re no _____ bis _____ mi - se -

56 *cresc.*

S *cresc.* Div. *Unis.*

re - re mi - se - re - re no _____

A *cresc.*

mi - se - re - re mi - se - re _____ re no _____ bis

T *cresc.*

bis mi - se - re - re - no _____ bis no _____

B *cresc.*

_____ mi - se - re _____ re no _____

B *cresc.*

re - re mi - se - re - re no _____ bis mi - se -

61

S 
bis no bis mi - se - se - re no


A 
mi - se - re - re no - bis mi - se - re


T 
bis mi - se - re - re mi - se

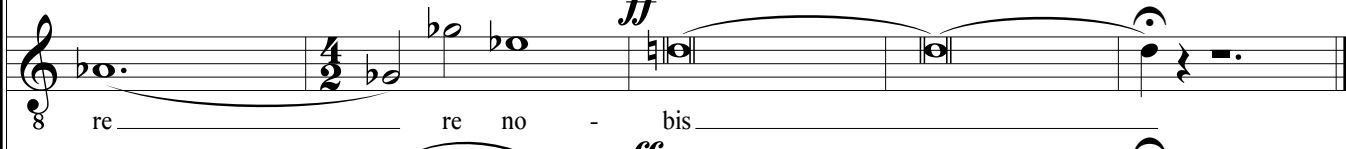
B 
bis mi se

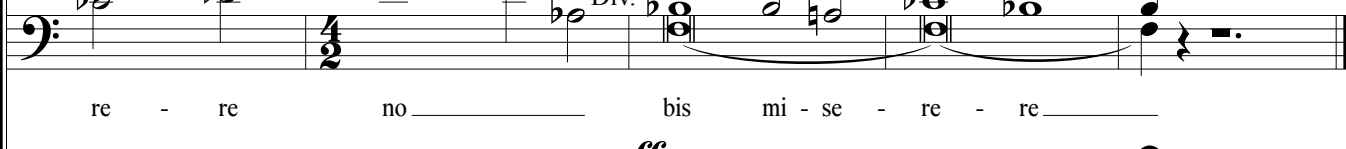
B 
re - re no bis mi se - re - re

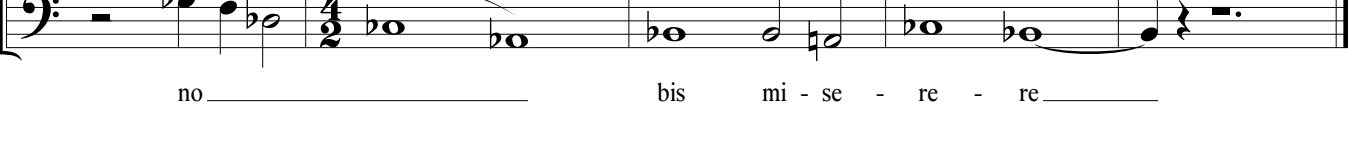
65

S 
bis no bis

A 
re no bis

T 
re re no - bis

B 
re - re no bis mi - se - re - re

B 
no bis mi - se - re - re

*Dédié à ma grand-mère Estela Labrada Aguilar,
«L'œuvre a été composée pour l'Orchestre Symphonique de l'Université de Montréal»*

Adagio

Inspiré par des passages de l'histoire de Cuba

2015

Orchestre Symphonique

Pièce d'un seul mouvement



Luis Ernesto Peña Laguna

Copyright 2015 © archives personnelles du compositeur
Cet ouvrage est protégé par CENDA et SGAE. Droits réservés

Instruments

Piccolo
Flûte
Hautbois
Cor Anglais
2 Clarinettes en B \flat
2 Bassons

2 Cors en Fa
2 Trompettes en B \flat
2 Trombones

Timbales
Percussion 1 (*Cymbale suspendue et Triangle*)
Percussion 2 (*Caisse claire et Grosse Caisse*)
Percussion 3 (*Tam-Tam et Cloches Tubulaires*)
Percussion 4 (*Glockenspiel*)

Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Durée approximative

6 minutes

Score

Pour l'Orchestre Symphonique de l'Université de Montréal

Adagio

(2015)

Luis Ernesto Peña Laguna

Adagio ♩ = 40

Piccolo
 Flûte
 Hautbois
 Cor Anglais
 Clarinette en B \flat 1
 Clarinette en B \flat 2
 Basson 1
 Basson 2
 Cor en F 1
 Cor en F 2
 Trompette en B \flat 1
 Trompette en B \flat 2
 Trombone 1
 Trombone 2
 Timbales
 Percussion 1
 Percussion 2
 Percussion 3
 Percussion 4
 Violon I
 Violon II
 Alto
 Violoncelle
 Contrebasse

The musical score is written for a symphony orchestra. The woodwind section (Piccolo, Flûte, Hautbois, Cor Anglais, Clarinette en B \flat 1, Clarinette en B \flat 2, Basson 1, Basson 2) and the brass section (Cor en F 1, Cor en F 2, Trompette en B \flat 1, Trompette en B \flat 2, Trombone 1, Trombone 2, Timbales) are mostly silent throughout the measures. The percussion section (Percussion 1, Percussion 2, Percussion 3, Percussion 4) is also silent. The string section (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, Contrebasse) plays a melodic line starting in measure 1. The dynamics for the strings are: *pp* (Violon I, Violon II), *pp* (Alto), *pp* (Violoncelle), *mp* (Contrebasse), *mp* (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle), *p* (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle), and *pizz.* (Contrebasse).

10

10

Picc.

Fl.

Hrb.

Cor A.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cor 1

Cor 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

pp

p

mp

mf

f

ppp

pizz.

arco

20

Picc.

Fl.

Htb.

Cor A.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cor 1

Cor 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

cymbale suspendue

Glockenspiel

pizz.

Con sord.

mf

f

p

mp

pp

ppp

Picc. *mp* *p*

Fl. *p*

Htb. *mp* *mf* *p*

Cor A. *mf* *p*

B♭ Cl. 1 *mp* *p*

B♭ Cl. 2 *p*

Bsn. 1 *p* *mp* *p* *mp*

Bsn. 2 *mf* *mp*

Cor 1 *mp*

Cor 2

B♭ Tpt. 1 *p*

B♭ Tpt. 2 *mp* *p*

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2

Timb.

Perc. 1 *Triangle* *mp* *mf*

Perc. 2 *Caisse claire* *Grosse caisse* *mf*

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I *mf*

Vln. II *pizz.* *p* *mp* *mf*

Alt. *pizz.* *p* *mp* *arco* *mf* *mp*

Vc. *mp* *mf* *mp*

Cb. *pizz.* *mp* *mf* *f*

[illegible]

This page of a musical score is divided into two systems. The first system contains staves for the following instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Horn in B-flat (Htb.), Cor Anglais (Cor A.), B-flat Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B-flat Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Cor 1, Cor 2, B-flat Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B-flat Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Timpani (Timb.), and four Percussion parts (Perc. 1-4). The second system contains staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto (Alt.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. In the woodwind section, Cor 2 and B♭ Tpt. 2 have melodic lines starting in the first measure of the first system, with dynamics *p* and *mp* respectively. In the brass section, Tbn. 2 has a melodic line starting in the first measure of the first system, with dynamic *p*. The string section (Vln. I, Vln. II, Alt., Vc., Cb.) has a melodic line starting in the first measure of the first system, with dynamics *mp*, *mf*, and *f* respectively. The percussion section includes a *Caisse claire* part in the first measure of the first system.

Adagio

—

[illegible]

Picc.

Fl.

Htb.

Cor A.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cor 1

Cor 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Timb.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

mf

f

p

mp

pp

ppp

ff

cymbale suspendue

Grosse caisse

[illegible]

*Dédié à mon ami Alan Belkin,
«L'œuvre a été composée pour l'Orchestre Symphonique de Montréal»*

Symphonie No.1

« *La liberté* »

2016

Orchestre Symphonique
Quatrième mouvement



Luis Ernesto Peña Laguna

Instruments

1 Piccolo
1 Flûte
2 Hautbois
2 Clarinettes en B \flat
2 Bassons

4 Cors en Fa
2 Trompettes en B \flat
3 Trombones (2 ténors et 1 basse)
Tuba

Timbales

Percussion 1: *Glockenspiel, Cymbale suspendue et Triangle*

Percussion 2: *Triangle, Wood blocks (1 aigu et 1 grave), Wind chimes et Xylophone*

Percussion 3: *Tom-Toms, Grosse Caisse et Crotales*

Harpe
Célesta

Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Durée approximative

9:30 minutes

Score

Symphonie No.1

IV

Andante moderato ♩ = 88

Luis Ernesto Peña Laguna

Alto

Violoncello

4/4

4/4

p

5

Score for measures 1-4 of 'The Wind'. The score is for four parts: Vln. II, Alt., Vc., and Cb. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 1: Vln. II is silent. Alt. and Vc. play a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C4, B2. Cb. is silent. Measure 2: Vln. II is silent. Alt. and Vc. continue the descending eighth-note scale: B2, A2, G2, F#2, E2, D2. Cb. is silent. Measure 3: Vln. II is silent. Alt. and Vc. play a descending eighth-note scale: C2, B1, A1, G1, F#1, E1. Cb. is silent. Measure 4: Vln. II plays a half note G4. Alt. and Vc. play a descending eighth-note scale: D2, C2, B1, A1, G1, F#1. Cb. plays a half note G4. Dynamics: *mp* for Vln. II, Alt., and Vc. in measure 4. Cb. has a *pizz.* marking in measure 3.

[illegible]

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Htb. I *mp*

Htb. II *mf*

B♭ Cl. I *mp*

B♭ Cl. II *mp*

Bsn. I *mf*

Bsn. II *mf*

Cor. III

Cor. II *mp*

Cor. IV *mp*

B♭ Tpt. I *mf*

Tbn. II

Tbn. III

Perc. III *Tom-tom*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Alt. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



Htb. I *mf*

Htb. II *mf*

Tbn. II *p*

Tbn. III *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Alt. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mp*

Symphonie No.1

3

Alt. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp* *pp*

arco



25

[illegible]

30

[illegible]

40

Picc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Fl. *mf* *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *mf*

Hrb. I *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Hrb. II *mf* *f* *mf* *f*

B♭ Cl. I *mf* *mp* *mf* *fp* *mf*

B♭ Cl. II *mf* *mp* *mf* *f* *mf*

Bsn. I *mf* *mf* *f* *mf*

Bsn. II *mf* *f*

Cor. I *f* *mf* *f* *fp*

Cor. III *mf* *fp* *mf* *f*

Cor. II *f* *mf* *f*

B♭ Tpt. I *mf* *mp* *mf* *f* *mf*

B♭ Tpt. II *mp* *f* *f*

Tbn. I *mf* *mp* *f* *mf* *mf*

Tbn. II *mf*

Timb. *mf* *f*

Vln. I *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *mf*

Vln. II *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *mf*

Alt. *mf* *f* *mp* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f*

Cb. *f* *f*

45

Picc. *f* *fp* *mf* *f* *mf*

Fl. *f* *fp* *mf* *f* *fp* *f* *mf* *mp*

Htb. I *f* *mf* *f* *fp* *f* *mf* *mp*

Htb. II *f* *fp* *mf* *f* *fp* *f* *mf*

B♭ Cl. I *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *mp*

B♭ Cl. II *f* *f* *mf* *f* *mf* *mp*

Bsn. I *mf* *f* *mf* *fp*

Bsn. II *mf* *f*

Cor. I *mf* *fp* *f* *p*

Cor. III *mf* *f* *mf* *p*

Cor. II *mf* *fp* *f* *sfz* *p*

Cor. IV *mf* *f* *f* *sfz* *p*

B♭ Tpt. I *f* *fp*

B♭ Tpt. II *f* *fp*

Tbn. I *mf* *f* *mf* *mp*

Tbn. II *mf*

Tbn. III *mf* *mp*

Tuba *f*

Timb. *f* *mf*

Perc. I *Glockenspiel* *mp*

Perc. II *Wood Blocks* *aigu* *f* *grave* *Triangle* *mp*

Perc. III *Grosse Caisse* *f* *Tom-tom* *mf*

Hrp. *mf* *f* *mf*

Cél. *f* *mf* *mp*

Vln. I *f* *mf* *fp*

Vln. II *f* *mf* *fp*

Alt. *mf* *mf* *fp*

Vc. *mf* *fp* *mp*

Cb. *mf* *fp*

[illegible]

Symphonie No.1

[illegible][illegible]

Alt.

Vc.

75

pizz.

p

80

B♭ Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Perc. I

Perc. II

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Wood Blocks

aigu

p

grave

Glockenspiel

mp

pizz.

mp

mp

mp

Div.

Unis.

This page of the musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The top staves include Flute (Fl.), B♭ Clarinet I (B♭ Cl. I), B♭ Clarinet II (B♭ Cl. II), Bassoon I (Bsn. I), Bassoon II (Bsn. II), Cor Anglais (Cor. I), and B♭ Trumpet I (B♭ Tpt. I). The percussion section includes Glockenspiel, Wood Blocks (aigu and grave), Crotales, and Triangle. The string section consists of Harp (Hrp.), Cello (Cél.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Alt.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions like "Con sord." (con sordina) and "Div. arco" (divisi arco) are also present. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by a rich orchestral texture.

[illegible]

The image displays a musical score for the piece "Crotales" by Claude Debussy. The score is written for piano (p) and crotale (Crotales). The piano part is in the upper staves, and the crotale part is in the lower staves. The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melody with many accidentals and dynamic markings. The piano part includes markings for *pp*, *ppp*, and *ppp*. The crotale part includes markings for *pp* and *ppp*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piano part has a key signature of one flat (B-flat).

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The second system consists of three staves: Soprano, Alto, and Piano accompaniment. The piano part includes a variety of musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The vocal parts feature lyrics in both English and German. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

115

Picc.

Htb. I

Htb. II

Bs Cl. I

Bsn. I

Bsn. II

120125

Htb. I

Htb. II

Bs Cl. I

Bsn. I

Bsn. II

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

130135

Cor. I

Cor. III

Cor. II

Cor. IV

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Cor. I

Cor. III

Cor. II

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.



Cor. I

Cor. III

Cor. II

Cor. IV

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. III

Timb.

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Symphonie No.1

13

[illegible]

155

Cor. I

Cor. III

Cor. II

Cor. IV

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tuba

Timb.

Perc. I

Perc. III

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

f

ff

mf

mp

Suspend. cymbal

Tom-tom

Unis.



175

Htb. II

B♭ Cl. I

Bsn. I

180

Picc.

Fl.

Htb. II

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

Bsn. I

Cb.

185

Picc.

Fl.

Htb. I

Htb. II

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Cor. I

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

190

Cor. I

Cor. II

B \flat Tpt. I

B \flat Tpt. II

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

mf

mp

p



195

Tbn. I

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

mp

mf

p



200

Cor. III

Cor. II

B \flat Tpt. I

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Timb.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

mf

mp

p

Picc. *f* *mf*

Fl. *f* *mf*

Cor. III *f* *mf* *f* *mf*

Cor. II *f*

B \flat Tpt. I *f* *f* *mf*

B \flat Tpt. II *f* *mf*

Tbn. I *f* *mf* *mf*

Tbn. II *f* *mf* *mf*

Tbn. III *f* *mf*

Timb. *f* *mf*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Alt. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *mp* *mf*



Cor. III *mf* *sf* *mf*

Cor. II *mf* *mp* *mf* *sf* *mf*

B \flat Tpt. I *mf* *sf*

B \flat Tpt. II *mp* *mf* *sf*

Tbn. I *mp* *sf* *mf*

Tbn. II *sf* *mf*

Tbn. III *mp* *sf* *mf*

Timb.

Perc. III *Tom-tom* *sf* *sf*

Vln. I *sf* *mf* *sf* *mf*

Vln. II *sf* *mf* *sf* *mf*

Alt. *sf* *mf* *sf* *mf*

Vc. *sf* *mf* *sf* *mf*

Cb. *sf* *mf* *sf*

210

Picc.

Fl.

Htb. I

Htb. II

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. III

Cor. II

Cor. IV

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tuba

Timb.

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

Suspend. cymbal

Xylophone

Tom-tom

215

Picc.

Fl.

Hrb. I

Hrb. II

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Cor. I

Cor. III

Cor. II

Cor. IV

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. II

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tuba

Timb.

Triangle

Perc. I

Xylophone

Perc. II

Tom-tom

Perc. III

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

